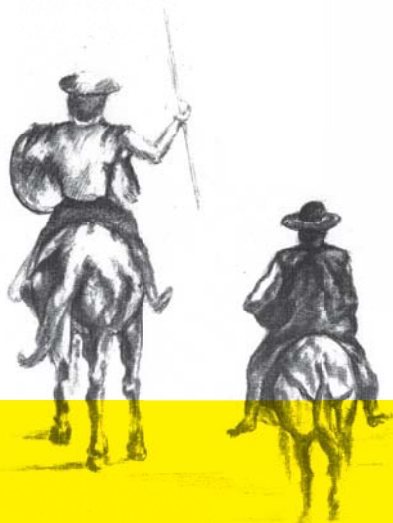


ANUARIO BRASILEÑO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS

Ministerio
de Educación, Cultura
y Deporte



XXVI / 2016



ANUARIO BRASILEÑO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS

XXVI

IV CENTENARIO DE LA MUERTE DE
D. MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA

A b
e h
2 0 1 6



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN
EN BRASIL

EMBAJADA DE ESPAÑA

Catálogo de publicaciones del Ministerio: www.mecd.gob.es

Catálogo general de publicaciones oficiales: www.publicacionesoficiales.boe.es

Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos

1. Cultura hispánica – Periódicos

I. Embajada de España en Brasil – Consejería de Educación, ed.

II. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España

CDU 009 (460) (058)=60=690 (81) (05)

ISSN 2318-163X



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

Subsecretaría

Subdirección General de Cooperación Internacional

Edita:

© **SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA**

Subdirección General de Documentación y Publicaciones

Edición: abril de 2016

NIPO: 030-15-325-0 (papel) 030-15-326-6 (en línea)

ISSN: 2318-163X

DOI: 10.4438/2318-163X-CBR-ABEH-26

Imprime: THESAURUS EDITORA DE BRASÍLIA

Ilustraciones: Pablo Rejas

Diagramación: Cláudia Gomes

ANUARIO BRASILEÑO DE ESTUDIOS HISPÁNICO XVII

CONSEJO DE REDACCIÓN

Ana Lúcia Esteves dos Santos
Universidade Federal de Minas Gerais

Antoni Lluçh Andrés
Consejería de Educación. Embajada de España

Antonio Messias Nogueira
Universidade Federal da Bahia

Antonio Roberto Esteves
Universidade Estadual Paulista

Begoña Sáez Martínez
Consejería de Educación. Embajada de España

Carlos Felipe Pinto
Universidade Federal da Bahia

Carmen Sáinz Madrazo
Consejería de Educación. Embajada de España

Isabel Gretel Eres Fernández
Universidade de São Paulo

Juan Fernández García
Consejería de Educación. Embajada de España

Maria Augusta da Costa Vieira
Universidade de São Paulo

Pedro Câncio da Silva
Conselho de Professores de Espanhol do Rio Grande do Sul

Sílvia Cárcamo de Arcuri
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Vicente Masip Viciano
Universidade Federal de Pernambuco

Manuel de la Cámara Hermoso
Embajador de España en Brasil

Álvaro Martínez-Cachero Laseca
Consejero de Educación de la Embajada de España

CONSEJO EDITORIAL

Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão
Universidade Federal de Santa Catarina

Alai Garcia Diniz
Universidade Federal de Santa Catarina

Ana Cecília Arias Olmo
Universidade de São Paulo

Antonio Messias Nogueira
Universidade Federal da Bahia

Carlos Felipe Pinto
Universidade Federal da Bahia

Carmen Hsu
University of North Carolina - EEUU

Eduardo Amaral
Universidade Federal de Minas Gerais

Elena Cristina Palmero González
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Felipe Blas Pedraza Jiménez
Universidad de Castilla-La Mancha - España

Graciela Ravetti
Universidade Federal de Minas Gerais

Isabel Gretel Eres Fernández
Universidade de São Paulo

José Manuel Lucía Mejías
Universidad Complutense de Madrid

Luizete Guimarães Barros
Universidade Federal de Santa Catarina

Magnólia Nascimento
Universidade Federal Fluminense

María Antonieta Andión Herrero
Universidad Nacional de Educación a Distancia – España

María Dolores Aybar Ramírez
Universidade Estadual de São Paulo - Araraquara

María Stoopen
Universidad Nacional Autónoma de México

María Teresa Miaja
Universidad Nacional Autónoma de México

Milagros Rodríguez Cáceres
Universidad Castilla-La Mancha - España

Raquel Macchiuci
Universidad Nacional de La Plata - Argentina

SECRETARIA DE REDACCIÓN

María Cibele González Pellizzari Alonso
FECAP/Colegio Miguel de Cervantes

DIRECTORA

Begoña Sáez Martínez
Consejería de Educación, Embajada de España

Normas para la presentación de originales

El *Anuario brasileño de estudios hispánicos (Abeb)* publica artículos, reseñas, traducciones e informaciones diversas en español y en portugués. Todos los artículos son revisados y evaluados por un Consejo de Redacción, que decide sobre su aceptación y sobre el volumen en que han de publicarse. El Consejo de Redacción no devolverá los originales recibidos ni mantendrá correspondencia sobre los mismos hasta que se decida qué trabajos serán publicados.

Los trabajos que se envíen deben ser originales e inéditos y no deben estar aprobados para su publicación en ningún otro lugar. Los textos se presentarán grabados en archivo informático, preferiblemente en la aplicación "Word" para "Windows".

Los originales deberán ajustarse a las siguientes normas de presentación:

1. Todo trabajo debe ir precedido de una página en la que se indique el título, el nombre del autor (o de los autores), situación académica e institución a la que pertenece, dirección, teléfono y correo electrónico, así como la fecha de envío.

2. También debe incluir resumen (5 líneas) en la lengua del artículo y un abstract (en inglés), ambos con 5 palabras clave / keywords.

3. La extensión de los trabajos no podrá ser superior a los 30.000 caracteres, en el caso de los artículos, ni a los 5.000 caracteres, en el caso de las reseñas. No se considerarán los trabajos que sobrepasen ese número de caracteres.

4. Los textos se presentarán escritos con las siguientes normas de formateo:

Configurar página. Márgenes (Sup., Inf., Izdo., y Dcho.): 2 cm. Encuadernación/medianiz: 0. Posición margen interno/Posição da medianiz: izquierda. Varias páginas: normal. Aplicar: todo el documento.

Párrafo. Alineación: justificada. Nivel de esquema/Nivel do tópico: texto independiente/corpo de texto. Sangría y espaciado/Recuo e espaçamento: todo 0. Interlineado/ Espaçamento entre linhas: sencillo/simples.

Título. Minúscula, Fuente: Próxima nova light 24. Dos espacios hacia abajo. (Tres si no hay subtítulo).

Subtítulo. Fuente: Próxima Nova Semb 13. Tres espacios hacia abajo.

Nombre del autor. Minúscula. Fuente: Próxima Nova Reg 13. Un espacio hacia abajo.

Nombre de la institución. Fuente: Próxima Nova Light 13. Dos espacios hacia abajo.

Resumen. Fuente: ITC Garamond Std book 12. Un espacio hacia abajo.

Texto del Resumen. Fuente: ITC Garamond Std Lt 12. Dos espacios hacia abajo.

Palabras clave. Fuente: ITC Garamond Std book 12. Un espacio hacia abajo.

Texto de Palabras clave. Fuente: ITC Garamond Std Lt 12. Dos espacios hacia abajo.

Abstract. Fuente: ITC Garamond Std book 12. Un espacio hacia abajo.

Texto del Abstract. Fuente: ITC Garamond Std Lt 12. Dos espacios hacia abajo.

Keyword. Fuente: ITC Garamond Std book 12. Un espacio hacia abajo.

Texto de Keywords. Fuente: ITC Garamond Std Lt 12. Dos espacios hacia abajo.

Epígrafe. Minúscula, fuente: Próxima Nova Reg 13. Dos espacios hacia abajo.

Subtítulo o subapartado. Fuente: ITC Garamond Std book 12. Dos espacios hacia abajo.

Texto. Fuente: ITC Garamond Std Lt 12. Primer párrafo sin tabulación. Resto de párrafos con una tabulación y sin dejar espacios entre ellos.

Citas. Dos espacios superior e inferior. Fuente ITC Garamond Std Lt 10 y toda la cita con una tabulación.

Fotografías o imágenes: dos espacios superior e inferior.

Pie de foto. Próxima Nova Reg 9. Después dos espacios hacia abajo.

Versos. Igual que las citas.

Notas al pie de página. Próxima Nova Lt 10. Interlineado sencillo o simples.

Bibliografía. Letra Próxima Nova Reg 13. Dos espacios hacia abajo. Referencias: fuente ITC Garamond Std Lt 12

5. Las citas breves se han de incluir en el texto entrecomillado; las citas largas se separan en párrafo destacado.

6. Las palabras que se quieran resaltar por razones de contenido o estilo deben aparecer en cursiva, nunca en negrita o en versales.

7. Las notas deben aparecer a pie de página y a un solo espacio. En las notas no se incluyen referencias bibliográficas completas (estas referencias se ofrecen en una bibliografía final).

8. La fuente de una cita o una referencia se anota entre paréntesis en el cuerpo del texto, señalando el autor (si su nombre no aparece inmediatamente antes), el año de publicación y la página (si fuera el caso). Ejemplos: "como afirma Maravall (1986: 138)" o bien "(Maravall, 1986: 138)".

9. Los cuadros, mapas, gráficos y fotografías deben ser originales y ofrecer la mejor calidad posible, escaneados y grabados en archivo con extensión .jpg, .gif o .cdr. Todos ellos deben ir numerados y acompañados de una leyenda que los identifique.

10. Las reseñas deberán incluir:

Título. Igual que para los artículos.

Nombre del autor. Minúscula. Fuente: Próxima Nova Reg 13. Sin espacio hacia abajo.

Ciudad de edición, editorial, año de publicación y número de páginas. Fuente: Próxima Nova Reg. 13. Tres espacios hacia abajo.

Texto, citas, etc. Igual que para los artículos. Tres espacios hacia abajo.

Nombre del autor de la reseña. Fuente: Próxima Nova Reg 13. Sin espacio hacia abajo.

Nombre de la institución. Fuente: Próxima Nova Light 13.

11. Las traducciones presentadas deberán venir acompañadas de la correspondiente autorización del autor de la obra original (cuando sea necesario).

12. Todo autor u obra mencionados en el texto deben aparecer en una bibliografía final. La bibliografía se ajustará a la siguiente presentación (con fuente ITC Garamond Std Lt 12):

Para libros:

APELLIDO(S) DEL AUTOR, Nombre (o iniciales), Año de la publicación, *Título de la obra (en cursiva)*, Número de ed. (en su caso), Ciudad de edición, Editorial.

Ejemplo:

FONSECA DA SILVA, Cecilia, 1995, *Formas y usos del verbo en español. Prácticas de conjugación para lusobablantes*, Madrid, Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil.

Para artículos:

APELLIDO(S) DEL AUTOR, Nombre (o iniciales), Año de la publicación, "Título del artículo" (entre comillas dobles), *Nombre de la revista (en cursiva)*, Número de la revista, pp. (páginas).

Ejemplo:

LOPE BLANCH, J.M., 1994, "La estructura de la cláusula en el habla culta de São Paulo", *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, IV, pp. 21-32.

Para capítulos de libros o comunicaciones en actas de congresos:

APELLIDO(S) DEL AUTOR, Nombre (o iniciales), Año de la publicación, "Título del capítulo" (entre comillas dobles), en Nombre de editor (ed.) o director (dir.), *Título de la obra (en cursiva)*, Número del volumen (en su caso), Número de edición (en su caso), Ciudad de edición, Editorial, pp. (páginas).

Ejemplo:

GILI GAYA, Samuel, 1953, "La novela picaresca en el siglo XVI", en G. Díaz Plaja (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. III, Barcelona, Barna, pp. 79-101.

Para películas:

APELLIDO(S), Nombre del director (dir.): *Título en el idioma original (Título traducido si se utiliza una versión en otro idioma)*, Productora, País, año.

Ejemplo:

ALMODÓVAR, Pedro (dir.): *Entre tinieblas*, Tesauro, España, 1983.

Para artículos en red:

APELLIDO(S), Nombre, "Título del artículo", en Título de la publicación digital [si la hubiera], Año, disponible en <http://www...> [fecha de consulta].

Ejemplo:

LEIBRANDT, I., "El aprendizaje intercultural a través de la literatura", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 2006, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/aprendiz.html> [18 nov. 2014].

Los trabajos serán enviados al siguiente correo electrónico:

anuario-abeh@cmc.com.br

o por correo:

Colegio Miguel de Cervantes – Dpto. Cursos de Español

(Anuario brasileño de estudios hispánicos)

Av. Jorge João Saad, 905 – Morumbi

CEP 05618-001 – SÃO Paulo – SP – Brasil

La Consejería de Educación es la propietaria de todos los derechos de edición. A este efecto los autores de los artículos habrán de firmar un contrato de cesión de derechos con el MECD español, que les será facilitado desde la Consejería de Educación correspondiente. Ninguna parte del *Abeb* podrá ser reproducida o almacenada sin el permiso expreso de la Consejería de Educación. Los autores recibirán gratuitamente 25 separatas de su artículo y un ejemplar del volumen en que aparezca. La publicación de artículos en el *Abeb* no será remunerada.

El Consejo de Redacción

ÍNDICE

La cultura de Cervantes y la construcción de la novela moderna ¹	13
Felipe B. Pedraza Jiménez	
Entre o público e o privado: estudo sobre o episódio dos “batanes” no <i>Quixote</i>	31
Maria Augusta da Costa Vieira	
A Dulcinea encantada de Auerbach e o “Dom Quixote”	39
Maria Augusta da Costa Vieira	
La recreación quijotesca en <i>Niebla</i> de Unamuno	49
Sandra Regina Moreira	
Uma releitura do Quixote de Cervantes pelo Dom Quixote de Ângelo Agostini	67
Sandra Regina Moreira	
Cardênio: de personagem novelesco a jornalista do <i>Don Quixote</i> (1895-1903) de Ângelo Agostini.....	81
Sandra Regina Moreira	
La presencia de Cervantes en la obra de Álvaro Mutis. La sombra cervantina que proyecta Maqroll el Gaviero.....	93
Pilar Roca Escalante	
<i>De la historia verdadera de don Quijote al Romance armorial-popular d'A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna</i>	103
Manuel Calderón Calderón	
Crise da representação em Calvino, na construção de “o cavaleiro inexistente”	127
Danilo Luiz Carlos Micali	
España y su cultura en la obra lírica de Jorge Luis Borges	151
María del Carmen Tacconi	
Para além das fronteiras: hispanismo em debate em meados do século XX	165
Isabel Jasinski	
“Castigat ridendo mores”. El patio de Monipodio o la plaza pública. Una lectura de Rinconete y Cortadillo	179
Paula Renata de Araújo	

¹ Conferencia inaugural del XXIII Seminario de Dificultades Específicas de la Enseñanza del Español, celebrado en São Paulo en abril de 2015. Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil.

Deleites imaginados”: ficción y sugestión demoniaca en <i>El Coloquio de los perros</i> de Miguel de Cervantes	187
Clea Gerber	
Entre dois Quixotes: Cervantes e Avellaneda as voltas com o cómico.....	211
Valéria da Silva Moraes	
Os livros de cavalaria depois da incineração da biblioteca de Dom Quixote: uma notícia de sua atualização no Brasil.....	221
Adriana de Borges	
Uma novela exemplar de Cervantes no cordel brasileiro: “La fuerza de la sangre”...237	
Célia Navarro Flores	
El viaje como exploración del carácter español según las novelas ejemplares.....	251
Adriana Azucena Rodríguez	
Devociones de lo nacional en la obra de Ernesto Giménez Caballero: ensayo, genericidad e imagen.....	265
Adriana Minardi	

IV CENTENARIO DE LA MUERTE DE
D. MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA

A b
e h
2 0 1 6



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE



Desde 1990, el Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos (ABEH) ha contribuido de manera constante al fomento de la lengua española en este gran país, Brasil, tan cercano a España, si no por la geografía, sí por la historia, la cultura y el sentimiento compartido de pertenencia a la comunidad iberoamericana de naciones.

Durante un cuarto de siglo, los más prestigiosos hispanistas de una y otra orilla han colaborado generosamente en esta publicación de referencia, que ha contribuido de manera decisiva a la proyección del español en Brasil y al mejor conocimiento de la riqueza y variedad de la literatura y de la cultura iberoamericana.

A lo largo de veinticinco números, el anuario no solo se ha convertido en una publicación imprescindible por su calidad y prestigio para el hispanismo brasileño, sino también ha sido y sigue siendo un lugar de encuentro y de armoniosa convivencia entre dos idiomas, el español y el portugués, cuya riqueza y vitalidad les garantizan un futuro prometedor a ambos lados del Atlántico. El ABEH se erige así como un valioso portavoz desde el que se difunde la palabra de los escritores más prestigiosos, se dan a conocer traducciones en ambas lenguas y en el que se reseña todo aquello que permite al lector interesado en temas iberoamericanos mantenerse informado y al día. En consecuencia, esta publicación se me antoja como un puente tendido entre Brasil y España, abrazando todo lo iberoamericano y abierto al resto del mundo.

Sin lugar a dudas, el Anuario viene influyendo de manera considerable en la promoción de los estudios hispánicos en Brasil y participando de ese movimiento general y de creciente interés por parte de la población brasileña hacia todo lo referente a la lengua y a la cultura española. Este hecho quizá haya sido un factor determinante para que la lengua española fuera implantada, hace ya una década, como asignatura de obligada oferta en el currículo de los planes de estudios del sistema educativo brasileño.

El Ministerio de Educación, Cultura y Deporte desea celebrar este cuarto de siglo de contribución a la colaboración entre Brasil y España y a la cultura iberoamericana con una edición especial. Se trata, pues, de una cuidada antología que recoge los artículos más destacados, publicados hasta el momento, en el Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos y que guardan una estrecha relación con los temas cervantinos. Este número especial viene a sumarse a las innumerables iniciativas culturales que están teniendo lugar por todo el mundo con el fin de conmemorar el IV Centenario del fallecimiento de la más insigne figura de las letras españolas, D. Miguel de Cervantes Saavedra.

A história é êmula do tempo, repositório dos fatos, testemunha do passado, exemplo do presente, advertência do futuro.
(Dom Quixote)

Íñigo Méndez de Vigo y Montojo
Ministro de Educación, Cultura y Deporte



FABIO
Rejas

La cultura de Cervantes y la construcción de la novela moderna¹

Felipe B. Pedraza Jiménez
Universidad de Castilla-La Mancha

«Ingenio, aunque lego...»

El interés por el asunto de este artículo se puso de relieve en el mismo siglo XVII cuando Tomás Tamayo de Vargas en su *Junta de los libros, la mayor que España ha visto en su lengua hasta el año 1624*², describió al autor del *Quijote* como «ingenio, aunque lego, el más festivo de España»³. Es común entender que se trata de un dictamen negativo, que pretende rebajar a Cervantes. Probablemente, esta impresión nace de que la cita se reduce casi siempre a dos palabras: *ingenio lego*, sin atender a los matices que introduce la conjunción ni a la valoración que encierra cuanto sigue al adjetivo *lego*. Leída en su totalidad, la expresión de Tamayo de Vargas es mucho más positiva: coloca al autor del *Quijote* por encima de todos sus contemporáneos en un aspecto capital de la creación artística: la vertiente cómica o festiva.

Es verdad que puede adivinarse cierta ambigua prevención del erudito, o cierta sorpresa, ante el hecho de que un hombre sin estudios alcanzara tal excelencia literaria. No podemos olvidar que la repetida frase se escribió poco antes de 1624, con el cultismo en plena ebullición, y con una floración exuberante y genial de la literatura cómica, festiva y burlesca: Góngora (el de los romances paródicos, las letrillas satíricas y las décimas y sonetos escatológicos), Lope de Vega (el dramaturgo que se tenía a sí mismo por esencialmente cómico y jovial⁴), Quevedo (el inventor de la jácara y de tantos versos y prosas basados en lo absurdo, lo maloliente y lo nauseabundo)... Ante esta efervescente realidad, que se escapaba a los esquemas transmitidos por la tradición crítica, un erudito, al dejar entrever su entusiasmo por un autor festivo, se veía inevitablemente en la necesidad de reducirlo «a la esfera de lo jocoso» y a apuntar algún reparo que le permitiera establecer cierta distancia respecto

13

¹ Este trabajo es fruto de la investigación que viene desarrollando el Instituto Almagro de teatro clásico de la Universidad de Castilla-La Mancha.

² La obra se conserva en el manuscrito 9753 de la Biblioteca Nacional de España. Disponemos de una edición moderna debida a Belén Álvarez García (Tamayo de Vargas, 2007) y de un amplio estudio de Cristina González Hernández (2013).

³ Tamayo de Vargas (2007: 509, núm. 1616).

⁴ Recuérdense las palabras que estampó en los primeros párrafos de *La prudente venganza* (incluida en *La Circe, con otras rimas y prosas*, 1624) en las que protesta (con la boca chica) ante la petición de la señora Marcia Leonarda (Marta de Nevares): «no sirvo sin gusto a vuestra merced en esto, sino que es diferente estudio de mi natural inclinación, y más en esta novela, que tengo de ser por fuerza trágico; cosa más adversa a quien tiene, como yo, tan cerca a Júpiter...» (Vega, 1969: 1118-1119).

al autor elogiado⁵.

Es posible también que a Tamayo de Vargas le pareciera pertinente subrayar la falta de estudios de Cervantes porque intuía una cierta relación entre esa carencia de la cultura oficial y el desarrollo de una nueva y revolucionaria concepción artística.

Los creadores de la literatura moderna y su condición social

En este punto, el autor del *Quijote* no era una excepción: la literatura moderna, el nuevo arte popular y comercial, fue obra de ingenios legos, que no llegaron a estudiar en la universidad o que la abandonaron sin culminar los cursos del grado. El teatro y la novela, las dos creaciones más originales de ese trascendental momento histórico (por lo que suponían de cambio radical de receptores y de mecanismos para la recepción), nacen de individuos procedentes de los grupos sociales medios y bajos, y sin títulos académicos. ¡Los grandes creadores de la literatura moderna fueron malos estudiantes!⁶

Lope de Vega y Cervantes, pero también Mateo Alemán, Gaspar de Aguilar y tantos otros, vertebradores de la nueva realidad literaria, no pertenecían a los grupos privilegiados⁷. El primero salía de una familia de artesanos: su padre era un bordador (un trabajo mecánico, aunque el poeta se resistiera a reconocerlo). El segundo era hijo de un modesto cirujano, también un oficio para el que no se precisaba titulación alguna, considerado, en aquel tiempo, más cerca de los barberos que de los médicos. La supuesta hidalguía familiar no impidió que tanto el padre como el hijo se vieran perseguidos y acosados por los acreedores y las dificultades económicas.

14

En 1905, con ocasión del tricentenario de la publicación del primer *Quijote*, Menéndez Pelayo había querido refutar el sambenito de «ingenio, aunque lego...». Mantuvo que Cervantes «fue hombre de mucha lectura» y apuntó una amplia experiencia literaria que le llevó a conocer gran parte de los clásicos, fundamentalmente los latinos, aunque don Marcelino le supone también cierta familiaridad con la literatura griega, «aunque la conociese de segunda mano y por reflejo»⁸.

En un libro de los años 20 del pasado siglo, el erudito mejicano Francisco A. de Icaza consideraba tanto a Cervantes como a Lope «autores de su propia cultura», lo que los salvó de un «enmarañado escolasticismo que pedantescamente entremezclaba las obras del ingenio con los escolios de la erudición indigesta»⁹.

La vida del autor del *Quijote* nos revela una lucha sostenida entre la condición social, la situación familiar, el afán de cultura y la vocación artística. Miguel era el cuar-

⁵ La expresión entrecomillada pertenece a una nota entusiasta de Manuel Faria y Sousa sobre el último poemario que Lope de Vega publicó en vida: «aquel que intituló *Burguillos* excede las fuerzas humanas y, cada vez que lo pienso, me admiro de que sea tanta la envidia o la ignorancia que no tiemble debajo de aquellos varios y admirables poemas, mientras estuviere en la esfera de lo jocoso» (Faria y Sousa, 1646, fol. 162 v.).

⁶ Lo que no quiere decir que los malos estudiantes sean, en general, grandes creadores literarios. Al menos, los que yo conozco.

⁷ Sobre el entramado social que subyace a la eclosión de la literatura moderna en España disponemos ahora de un solvente y claro análisis en *Las musas rameras* de García Reidy (2013: 19-73). En noviembre de 2011, en un «curso internacional de excelencia» de la Universidad Complutense, organizado por el GLESOC, adelanté en una conferencia algunas indagaciones sobre la condición social (procedencia familiar, estudios, reconocimientos sociales...) de los dramaturgos del Siglo de Oro. Otros quehaceres me han impedido rematarlo y publicarlo. Día vendrá en que pueda hacerlo.

⁸ Menéndez Pelayo (1941: 327 y 328).

⁹ Francisco A. de Icaza (s.a.: 48-49).

to de los seis hijos de Rodrigo de Cervantes y Leonor de Cortinas: Andrés, Andrea y Luisa (mayores que él), Rodrigo y Magdalena (menores). La familia sufrió penalidades y penurias. Acuciada por problemas económicos, se trasladó de Alcalá a Valladolid en 1551, a Córdoba (1555), a Cabra (1558) y a Sevilla (1563). Esta situación permitió al futuro novelista conocer algunos escenarios de sus narraciones, pero no iniciar los estudios universitarios.

En 1566 (con 19 años) volvió a cruzar la Mancha camino de Madrid. Y en Madrid, ya talludito, intentó completar su formación con Juan López de Hoyos, un humanista, quizá un erasmista, que había encontrado acomodo en la nueva corte, en la que no había obispo (no lo hubo hasta bien entrado el siglo XX) ni universidad (no la hubo hasta el siglo XIX). Posiblemente, aprendió algo de latín y se familiarizó con los grandes clásicos, como revelan las referencias que encontramos en sus obras, recientemente analizadas por Antonio Barnés en «Yo he leído en Virgilio» (frase que pronuncia don Quijote, II, cap. 41), *La tradición clásica en el «Quijote»*, y Miguel Alarcos Martínez en *Virgilio y su reelaboración cervantina en el «Persiles»*¹⁰.

Aunque disponemos de muy pocos datos, a la influencia de Juan López de Hoyos y su concepción del humanismo se han atribuido la presencia en la obra de Cervantes del pensamiento racionalista y algunas coincidencias con Erasmo. Dos libros clásicos dan cuenta de esta perspectiva: *El pensamiento de Cervantes* de Américo Castro, y *Erasmo y Cervantes* de Antonio Vilanova.¹¹

Muy joven, con apenas 20 años, Miguel emigra a Italia: «A la guerra me lleva/ la necesidad...». Parece razonable concluir que en estas andanzas continuó y completó su formación literaria. Su declaración en el capítulo 9 de la *Primera parte* del *Quijote*: «como yo soy aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles, llevado de esta mi natural inclinación...»¹², responde, sin duda, a una actitud vital corroborada por otros datos e indicios.

15

En resumidas cuentas, podemos decir que estamos ante un «ingenio lego» muy leído, con un buen conocimiento del patrimonio literario y cultural de la época; pero distante del «enmarañado escolasticismo» que denunciaba Icaza.

Quizá esta peculiar situación social (un hombre que ha de ganarse la vida porque carece de bienes de fortuna heredados) y cultural (buen conocedor de la literatura, pero sin los fundamentos que cimentaban la erudición del momento) le permitió tener ojos y oídos para la cultura popular: romances, refranes (los *Adagia* de Erasmo), villancicos, coplas, historias y leyendas..., y participar en la creación cultural más trascendental de la historia de occidente: la de la literatura comercial, popular, dirigida a las masas. Todo esto, desde una perspectiva un poco rara, especial, sorprendente.

Hitos de una vida difícil

Para entenderlo hemos de acudir a su desdichada biografía: Podemos afirmar que no tuvo suerte, ni en la vida ni en la literatura. Conviene recordar algunos hitos, subrayando la edad que tenía el autor en cada momento, para evitar imaginarlo con la expresión

¹⁰ Véanse Barnés (2009) y Alarcos Martínez (2014).

¹¹ Los dos libros han experimentado cambios a lo largo de su historia. El de Américo Castro se publicó inicialmente en los anejos de la *Revista de filología* (1925) y se reeditó con notas de Julio Rodríguez Puértolas, para ajustarlo a las convicciones intelectuales de su autor tras la guerra civil y el descubrimiento del conflicto de castas en la España del Siglo de Oro (véase Castro, 1925 y 1972). El de Vilanova empezó siendo un opúsculo, fruto de una conferencia o pequeño curso en la posguerra, y acabó en un amplio estudio (véase Vilanova, 1949 y 1989).

¹² Cervantes (2011: 130).

que vemos y la actitud que adivinamos al contemplar las monedas de cincuenta céntimos de euro, inspiradas en el supuesto retrato atribuido a Juan de Jáuregui.

1571: tenía 24 años. Pensó dedicarse a la carrera militar, pero lo hirieron en Lepanto.

1575: 28 años. Quiso volver a España para seguir una carrera política, pero lo apresaron los piratas berberiscos.

1580: 33 años. Salió del cautiverio en el mes de octubre.

1581: 34 años. Al regresar a España, no encontró acomodo en el ejército (aunque participó en alguna labor, quizá de espionaje, en el norte de África). Poca cosa y carente de continuidad. Su posible valedor, don Juan de Austria, había muerto en 1578.

1584: 37 años. Vista la falta de perspectiva que le ofrecía la sociedad que descubrió al volver del cautiverio, se decidió a contraer un matrimonio desigual (la novia, Catalina de Palacios, tenía 19 años).

En España se encuentra con una generación de jóvenes poetas (Lope de Vega, Góngora, Liñán de Riaza, Luis de Vargas Manrique, Lupercio Leonardo de Argensola...) que apenas tienen 20 años y están alcanzando una proyección que no podía ni imaginarse en etapas anteriores de la vida literaria.

Se convierte en uno de los anónimos creadores del romancero nuevo: un negocio (literatura comercial), pero no para sus autores, sino para los impresores (que producen los pliegos sueltos y las *Flores de romances nuevos y canciones*, a partir de la de Huesca, 1589) y los ciegos, que los cantan y venden por las esquinas. Para cada uno de los poetas que participan en la empresa, el romancero nuevo no trae ni dinero ni fama: los poemas se publican anónimos y se imprimen sin permiso ni contraprestación alguna para los autores. Las únicas excepciones, los únicos que superan, en cierta medida, el anonimato general, son Lope de Vega y Góngora, llamados a ser cabeza de esa generación literaria.

Cervantes, pues, se suma a lo que se ha llamado «la movida de 1580». Mantiene buenas relaciones con sus integrantes durante un largo periodo. Es, posiblemente, el más temprano de sus promotores y propagandistas. Los cataloga y elogia en el primer libro que publica: *La Galatea* (1585). Toda una sección, el *Canto de Calíope*, se dedica a ellos. El propósito de exaltar a sus contemporáneos está paladinamente expresado:

Pienso cantar de aquellos solamente
a quien la Parca el hilo aún no ha cortado...¹³

Se trata de una de las primeras referencias impresas a los jóvenes escritores, que en algunos casos (Lope de Vega, Luis de Vargas Manrique, Lupercio Leonardo de Argensola, Juan Bautista de Vivar, Pedro Liñán de Riaza...) apenas alcanzaban los veinticinco años.

Se mueve Cervantes, como Lope, en el círculo de Ascanio Colonna (1559?-1608), estudiante en Salamanca y Alcalá, cardenal en 1586, virrey de Aragón desde 1601. Bajo su protección se publica *La Galatea*, que ostenta en la portada el escudo con la sirena de cola bífida al que también aludió años más tarde Lope de Vega cuando en *A Claudio* recordó una perdida obra juvenil (la traducción del *De rapto Proserpinae* de Claudiano):

Vive sin luz, por ser en tierna infancia,
El robo de la hermosa Proserpina,

¹³ *La Galatea*, en *Obra completa* (Cervantes, 1993-1995: II, 348).

que a la pluma latina
trasladé la elegancia;
mas, dedicada al cardenal Colona,
por sirena quedó de su corona.¹⁴

El libro de pastores cervantino, cuyo privilegio adquiere Blas de Robles, padre de Francisco, el editor de los dos *Quijotes*, no tiene particular éxito y su autor queda durante veinte años apartado del mundo editorial.

Intenta otros caminos que se estaban abriendo para la literatura, especialmente el teatro. Ya en otra ocasión he señalado que

Cervantes quiso ser dramaturgo y creía ser dramaturgo, como don Quijote quería y creía ser caballero. Nos conmueve la peripecia biográfica de este creador que perdió el tren, y que nunca se resignó a haberlo perdido definitivamente.¹⁵

Cuando los dramaturgos de éxito, en particular Lope, eran solicitados por los autores de comedias y cobraban, a tocateja, razonables sumas por sus obras, Cervantes se veía en la necesidad de aceptar el contrato leonino (pero ajustado a las leyes de la oferta y la demanda) que le ofreció Rodrigo de Osorio el 6 de setiembre de 1592:

componer y entregar en los tiempos que pudiese, seis comedias de los casos y nombres que a él pareciese, y si estas comedias resultaren de las mejor representadas en España, cobraría por cada una 50 ducados; pero si la obra no pareciese buena, nada pagaría por ella.¹⁶

La literatura comercial, que en ese momento da de comer a Lope de Vega, le cierra las puertas. 17

A partir de 1587 (con 40 años) se tiene que dedicar a ingratas tareas funcionariales: primero el aprovisionamiento de la Jornada de Inglaterra, más tarde el cobro de impuestos...

En 1590 (con 43 años) solicita —no sabemos con qué grado de esperanzada confianza— hasta cuatro cargos en América: la contaduría del Nuevo Reino de Granada, la gobernación de la provincia de Soconusco (Guatemala), la contaduría de las galeras de Cartagena de Indias y la corregiduría de La Paz...¹⁷ Como es sabido, ninguno de ellos se le concedió.

Ya conocemos las peripecias posteriores: líos de cuentas, falta de diligencia en la custodia de las cantidades recaudadas, la cárcel y un pleito interminable.

Los ensayos novelescos

En medio de estos avatares y quizá espoleado por ellos, Cervantes seguía persiguiendo el éxito literario. Había quedado en un segundo plano en la poesía (frente a Lope y Góngora), había fracasado en su intento de abrirse un hueco en el nuevo teatro. Lope y los valencianos entendieron en qué consistía el público y qué es lo que quería.

¹⁴ Vega (2015: núm. 13, vv. 349-354). De ese círculo estudiantil e intelectual de la Alcalá de 1580 se ha ocupado recientemente Marín Cepeda (2007 y 2015).

¹⁵ Pedraza (2006: 179).

¹⁶ Véase Pérez Pastor (1897-1902: II, doc. Ixiii).

¹⁷ El documento lo publicó Astrana Marín (1948-1958: IV, 454-456). Lo reproduce Sliwa (1999: 335-226).

Cervantes no logró percibir esa compleja realidad o no supo dar la respuesta artística adecuada a su demanda.

Ensayó el relato. Escribe novelas italianas: conservamos las versiones de *Rincónete y Cortadillo* y *El celoso extremeño*, que copió Francisco Porras de la Cámara, entre 1600 y 1609, para que las leyera en sus vacaciones veraniegas el obispo de Sevilla don Fernando Niño de Guevara¹⁸.

El primitivo *Quijote* debía de formar parte de esta serie¹⁹. Cuando inicia esos ensayos narrativos (presumiblemente en la década de 1590, tras su fracaso teatral), Cervantes no disponía de modelos narrativos extensos con el grado de coherencia y verosimilitud que estaba buscando en sus novelas. Los textos que conservamos de esa época, los copiados por Porras de la Cámara, tienen en común un escenario próximo, familiar a sus primeros lectores, retratado con una razonable fidelidad que permitía su inmediato reconocimiento. Lo que podía interesar de estas novelas al arzobispo don Fernando Niño, además de la naturalidad y el excelente pulso narrativo, era la originalidad de este planteamiento, el alejamiento de los clichés literarios. Cervantes tenía en sus manos el secreto de cierto realismo, basado en la observación pero, sobre todo, en lo inusual de la perspectiva, ajena a los tópicos inverosímiles de la mayor parte de la literatura de su tiempo: libros de pastores, de caballerías, diálogos ideales, las mismas novelitas italianas enmarcadas siempre en escenarios poco concretos... Para alcanzar ese grado de «realismo», disponía de un modelo excepcional: la *Vida de Lazarillo de Tormes*, obra de éxito popular a pesar de las persecuciones de la censura. Pero el *Lazarillo* lo remitía, como las *novelle* al mundo del relato breve. En 1599 apareció *Guzmán de Alfarache*, la novela que ensanchaba, de forma definitiva, el alcance del realismo narrativo. Es muy probable que Cervantes conociera antes de su impresión la obra de Mateo Alemán ya que se movían en los mismos círculos literarios, los que estaban creando la literatura moderna, comercial y popular²⁰.

18

Enemistad con Lope de Vega

En tanto, las relaciones con Lope de Vega se habían agriado. Hasta el verano de 1602, fueron amigos: Cervantes escribió un soneto elogioso para la publicación de *La hermosura de Angélica*. Poco después se distanciaron. Posiblemente, en ese enfado pesaron unos poemas satíricos que Lope creyó que eran de Cervantes, la marginación de Cervantes como dramaturgo y, quizá, la redacción del propio *Quijote*, en cuyo capítulo 48 se ataca frontalmente a la comedia nueva.

¹⁸ Las versiones primitivas de las dos novelas citadas y de *La tía fingida*, copiadas por Porras de la Cámara, se conservaban en un manuscrito que se perdió, en Sevilla, en la huida del gobierno liberal ante el avance de las fuerzas absolutista el 13 de junio de 1823, cuando lo custodiaba, como otros fondos bibliográficos del estado, el benemérito Bartolomé José Gallardo (véase Rodríguez-Moñino, 1965: 60). Sobre las circunstancias y peculiaridades de estas primeras novelas existen varios trabajos de interés, entre los que destacan los clásicos de Apraiz (1899 y 1904) y Foulché-Delbosc (1899), que traté de sintetizar y discutir en el prólogo al facsímil de la edición del Gabinete de lectura española de Isidoro Bosarte (Pedraza, 1984).

¹⁹ Sobre la primera concepción del *Quijote* como novela corta han tratado, entre otros, Menéndez Pidal (1973), Willis (1953, cap.7) y Staag (1964).

²⁰ No es ocioso recordar que Mateo Alemán figura como testigo en un documento de 10 de enero de 1604 en que Micaela de Luján se propone como tutora de sus hijos para administrar la herencia de su marido, Diego Díaz, que había muerto en Perú. Lope de Vega firma también como fiador de su amante. El documento lo comentó y publicó Rodríguez Marín (1907: 32, y 1914: 271).

En el enloquecido protagonista de la novela los contemporáneos pudieron ver una caricatura de las aspiraciones aristocráticas de Lope y de su fantasiosa tendencia a metamorfosearse literariamente en los héroes del romancero morisco o pastoril. Es posible que Cervantes no pensara en su antiguo amigo y ahora decidido rival literario al retratar la locura de don Quijote; pero «Lope, dando la razón a los que lo acusaban de megalómano, sí pensó en sí mismo al conocer las descabelladas fantasías del hidalgo manchego, que, como él, aspiraba a verse entre el número de los caballeros»²¹.

La respuesta de Lope y del círculo de poetas afectos fue el boicó a los preparativos de la publicación de la *Primera parte* del *Quijote*. El testimonio malhumorado de estas tensiones lo encontramos en la carta, escrita desde Toledo y fechada (al parecer, por una mano distinta a la del remitente) el 4 de agosto de 1604. En ella proclama que no hay poeta «tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe a *Don Quijote*»²².

Al margen de los enfrentamientos circunstanciales entre artistas en la España de principios del siglo XVII, la escritura y publicación de la *Primera parte* del *Quijote* encierra un peculiar conflicto estético e intelectual. Es una creación comercial y popular que se construye sobre la sátira, la parodia y los ataques a otras formas de la literatura popular y comercial. Según manifiesta Cervantes en el prólogo a través del amigo consejero, su propósito es ridiculizar las novelas de caballerías: «derribar la máquina mal fundada de estos caballerescos libros»²³; pero Morínigo planteó que el verdadero objeto de la sátira cervantina no eran estos relatos, ya sin fuerza a finales del siglo XVI, sino la comedia española, vigorosa encarnación de la literatura para las masas²⁴.

19

Éxito comercial y fracaso económico

El *Quijote* de 1605 fue un gran éxito comercial; pero los resultados económicos para Cervantes fueron decepcionantes. Frente a la industria del teatro, que permitía vivir a sus profesionales (al menos a los de mayor relieve), la del libro carecía de mecanismos para retribuir adecuadamente a los escritores. Y ya sabemos, porque lo dice Sancho en la *Segunda parte* del *Quijote* (cap. 47), que «oficio que no da de comer a su dueño no vale dos habas»²⁵.

Y aquí nace la auténtica paradoja de Cervantes como escritor: siendo un autor

²¹ Pedraza (2006: 40-41). Esta interpretación la planteó Millé y Giménez (1930). Sobre ella insistió López Navío (1958), en un artículo cuyas especulaciones acaban siendo, en mi concepto, enteramente inaceptables. Sobre esta cuestión he vuelto en mis artículos «Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad» y «A vueltas con la génesis del *Quijote*» (Pedraza, 2006: 34-42 y 73-77).

²² Vega (1935-1943: III, 4). Para la cabal comprensión de esa carta es fundamental el artículo de Nicolás Marín «Belardo furioso. Una carta mal leída de Lope» (1994: 317-358). Los poetas que se negaron a alabar a *Don Quijote* pertenecen, según todos los indicios, al círculo toledano que en mayo de 1605 organizó la justa para celebrar el nacimiento del futuro Felipe IV, certamen en el que Lope tuvo un destacado protagonismo (véase Vega, 2015: núm. 4). Sobre este cenáculo intelectual y político está trabajando Abraham Madroñal. He tenido la oportunidad de oírle un par de interesantísimas conferencias (una en un curso de verano de El Escorial y otra en Villanueva de los Infantes) en torno a estos particulares rifirrafes literarios.

²³ Cervantes (2011: 72).

²⁴ Morínigo (1957).

²⁵ Cervantes (2011: 833). Sobre la situación económica de los escritores del siglo XVII (enteramente distinta a la que hasta entonces se había conocido) existen diversos estudios. El caso más analizado ha sido el de Lope de Vega (véase Díez Borque, 1978, y García Reidy, 2013: 74-199). De lo relativo a las cuentas de Cervantes y sus editores traté en «El *Quijote* en la controversia literaria del Barroco» (Pedraza, 2006: 90-99).

de éxito popular, tuvo que vivir los últimos años de su vida del mecenazgo: de la protección que le brindaron el conde de Lemos y el arzobispo de Toledo, don Bernardo Sandoval. Eso es lo que se desprende del prólogo a la *Segunda parte* del *Quijote*:

estos dos príncipes, sin que los solicite adulación mía ni otro género de aplauso, por su sola bondad, han tomado a su cargo el hacerme merced y favorecerme; en lo que me tengo por más dichoso y más rico que si la fortuna por camino ordinario me hubiera puesto en la cumbre.²⁶

La misma expresión de gratitud se encuentra en la dedicatoria al conde de Lemos:

en Nápoles tengo al grande conde de Lemos, que sin tantos titulillos de colegios ni rectorías, me sustenta, me ampara y me hace más merced que la que yo acierto a desear.²⁷

El compromiso con el público lector

¿Qué deslumbró a los primeros lectores del *Quijote*? Probablemente, lo mismo que a nosotros: la pluralidad de sugerencias estéticas que encierra el relato.

Una narración tan novedosa, desde muchos puntos de vista, solo lo podía escribir un ingenio lego, alguien que no sintiera la necesidad de seguir unos modelos que se habían quedado obsoletos por la irrupción de dos nuevas realidades culturalmente revolucionarias y que no pueden explicarse la una sin la otra: la existencia de un público lector que desborda por completo a las élites que hasta entonces habían tenido acceso al libro; y la edición masiva a través de la imprenta, convertida en un importante negocio, que los políticos y moralistas tratan de embridar, pero sin conseguir refrenar la pasión y avidez de los lectores²⁸.

En 1642, Antonio Enríquez Gómez (otro ingenio lego, mercader de paños metido a poeta) se hace cruces ante el desarrollo del mundo del libro:

¿Causa menos gustoso desvarío
la imprenta, mi señora, con su alarde?
¿Tanto libro es pequeño señorío?
¿Tanta redonda mesa no es tesoro?
La mayor parte, buena para un río.
¿Causó más daño, idolatrado, el oro?
¿Hay más vano y gustoso desatino?
Aquí del juicio, que me vuelvo moro.
No ha emborrachado tanto el señor vino
como locos ha vuelto esta señora:
dígalos su carácter peregrino.²⁹

Los que se han vuelto locos son los públicos a los que cincuenta o sesenta

²⁶ Cervantes (2011: 530).

²⁷ Cervantes (2011: 531-532).

²⁸ El desarrollo del público lector en los siglos XVI y XVII ha interesado particularmente en los tiempos modernos. Para iniciarse en esta cuestión resulta muy aconsejable la síntesis de Chartier (1993).

²⁹ Los versos pertenecen a las *Academias morales de las Musas* (*Academia IV*, vv. 1634-1644). El libro se publicó por primera vez en el exilio francés, en Burdeos, 1642, y tuvo hasta ocho reediciones hasta 1734 (véase Enríquez Gómez, 2015).

años antes se consideraba inmunes a estas pasiones. Entre ellos, las mujeres, que van a constituir uno de los sostenes de la novela cortesana, heredera directa de las *Ejemplares cervantinas*. Francisco Cascales en la VII de sus *Cartas filológicas* (1634) ya señala:

Fuera de que las mujeres son hoy muy leídas y versadas en escritura humana [es decir, en poesía profana, teatro y novelas].³⁰

Y el mismo Enríquez Gómez, en el prólogo de su relato satírico *La torre de Babilonia* (1649) empieza diciendo:

Señores (o señoras, que todo puede ser)...³¹

Para estos nuevos, numerosos y variopintos lectores (recordemos las palabras de Sansón Carrasco: «los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran; y finalmente, es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes...»³²), el *Quijote* representó un universo complejo en el que se daban la mano muchos ingredientes que los críticos posteriores han tratado de analizar.

Este análisis se puede abordar, y se ha abordado, desde perspectivas muy diversas. Cada año varios cientos de artículos y unas decenas de libros presentan, o intentan presentar, nuevas perspectivas para la intelección de la genial novela. Ciertamente, el relato cervantino ofrece muchos flancos desde los que plantearse su estructura, valor y sentido. Elegiremos dos perspectivas contrapuestas: el realismo (que establece una conexión entre el relato y el mundo exterior) y la experimentación (que juega con las relaciones internas del propio universo literario).

21

El *Quijote* como novela realista

El *Quijote* es —¡qué duda cabe!— una novela a la que se puede calificar de *realista*, en las varias acepciones que esta palabra encierra dentro del argó crítico-filológico.

Desde luego, en la acepción más inmediata, elemental y directa: es un relato que evoca hechos, figuras, edificios, paisajes, hábitos, costumbres... en los que sus primeros lectores reconocían los que formaban el entramado de su entorno vital.

Las palabras cervantinas remiten a lugares realmente existentes: ventas y caminos, indumentarias, actitudes, instituciones (desde la iglesia, representada por el cura, a las modestas asistencias sanitarias encarnadas en el barbero del lugar de la Mancha), animales, atalajes, vida familiar, hidalgos y campesinos... efectivamente reconocibles por los que habían pagado los ocho reales y medio que costaba un ejemplar de la *Primera parte* en papel³³. El gusto, sagazmente percibido por Aristóteles, por la mimesis artística

³⁰ Cascales (1930-1941: II, 160).

³¹ Enríquez Gómez (1649: 7). El prólogo está dirigido significativamente «A los vecinos de esta gran Babilonia del mundo, y a las vecinas de la Torre del Oro».

³² Cervantes (2011: 553).

³³ Naturalmente, se trata de objetos, personas y hechos que el lector intuye que pudieran darse en la realidad, no de la reproducción puntual, histórica y documentada o documentable de figuras, cachivaches o acciones concretas. Estamos ante una «realidad imaginaria», ideal, virtual, solo existente en la mente lectora, como ya apuntó Aristóteles al distinguir, en su *Poética* (cap. 9, 51a-36-52a11), entre los objetivos de la historia y de la literatura. Sé que esta observación es impertinente para cualquier lector de buen sentido; pero el *Quijote* ha sido víctima, desde el siglo XIX a nuestros días, de alucinados exégetas empeñados en encontrar los modelos reales de sus personajes y

opera aquí con una fuerza e intensidad antes desconocidas.

Para que no hubiera duda del designio del autor de construir una novela *realista*, basta volver sobre las primeras páginas del capítulo primero, algunas de cuyas frases tenemos todos en la memoria. Allí se evoca un «lugar de la Mancha», un pueblo menor, sin jurisdicción propia (poco más que una aldea), y se hace aparecer una figura común en este entorno: la del hidalgo ocioso, que goza de un mediano pasar, sin lujos pero sin estrecheces, que dispone de un caballo, poco airoso y mal alimentado («rocín flaco»), y un galgo que, además de acompañarle en sus paseos solitarios, le permite añadir alguna pieza de carne (proteínas, que dicen en los reportajes televisivos sobre la vida salvaje) a su condumio; un hidalgo cuya justificación social, melancólica y si es no es desengañada, se sustenta en un tiempo viejo y hazañoso del que solo quedan la «danza en astillero» y la «adarga antigua».

Lo que sigue de inmediato es, como ustedes saben, el menú semanal del hidalgo. Elemento argumental y dramáticamente ocioso: no sirve para que progrese la peripecia ni contribuye a que se nos evidencien los conflictos entre los personajes (entre otras razones, porque todavía no hay en el relato más que uno: don Quijote, y aún no ha entrado en conflicto consigo mismo). Como señaló Barthes y probablemente habían intuido antes muchos lectores, esta «inutilidad» literaria de las líneas que se dedican a describir el menú es una clara marca de realismo³⁴. En la conciencia de todos los receptores, habituados a que la ficción literaria esté saturada de acción y conflicto, la presencia de estos elementos «parasitarios» solo se justifica porque constituye una insoslayable «realidad»:

Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda.³⁵

22

Esto de hablar de las «lantejas» de los viernes no pertenece, ciertamente, al universo heroico habitual en los relatos que sus lectores tenían a la mano. Cervantes parece muy consciente del valor de estas referencias a la vida cotidiana como marca de estilo de la nueva novela que pretende construir. Recordemos el elogio (quizá trufado de ironía en otros puntos) de *Tirante el Blanco* de Joanot Martorell, puesto en boca del cura en el cap. 6 de la *Primera parte*:

Dígoos verdad, señor compadre, que, por su estilo, es este el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen, y mueren en sus camas y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros de este género carecen.³⁶

Nunca se perderá esta veta en el conjunto de las aventuras de don Quijote. Es, en gran medida, uno de sus resortes cómicos: el contraste entre el universo fantástico de los libros de caballerías y las menudencias que llenan las páginas de la nueva novela.

los lugares precisos por los que «pasaron» el caballero y el escudero que protagonizan la ficción novelesca. Ante uno de estos intentos de medir, con criterios «científicos» las distancias y la velocidad de Rocinante y el rucio por la llanura manchega, creí conveniente publicar un artículo titulado «El Quijote, el realismo y la realidad» (Pedraza, 2006: 131-162). Últimamente, he tenido que volver sobre el tema en uno de los cursos estivos de El Escorial (*Consecuencias literarias del descubrimiento del lugar de la Mancha*, 13-15 de julio de 2015) con la conferencia *La patria de don Quijote: topografía frente a literatura*.

³⁴ Barthes (1972: 155).

³⁵ Cervantes (2011: 83).

³⁶ Cervantes (2011: 114). Sobre la influencia de este aspecto de *Tirant lo Blanc* en el *Quijote*, ha tratado Torres (1979).

Las insignificantes preocupaciones de sus personajes, constreñidos por la necesidad, establecen la antítesis con las empresas heroicas.

En la *Segunda parte* (cap. 2), Sancho se hace eco de la voz popular que sitúa a su amo, un modesto hidalgo, en el cómputo de los que pasan necesidades, evidenciadas en detalles mínimos de su indumentaria: don Quijotes es de los que «dan humo a los zapatos» para que recobren, a bajo coste (sin recurrir a caros betunes o tintes), la prestancia perdida, y «toman los puntos de las medias negras con seda verde»³⁷, porque no disponen de un arsenal de sedas de diversos colores, como los que nos obsequiaban, antes de la crisis de principios del siglo XXI, los hoteles de medio pelo.

Capítulos más tarde, Cervantes se acordará de estos referentes (*Segunda parte*, cap. 44) y nos dará una muestra de las minúsculas, ridículas angustias que afligen a cualquier mortal. Las líneas no tienen desperdicio en la irónica narración de sucesos manifiestamente irrelevantes:

Cerró tras sí la puerta, y a la luz de dos velas de cera se desnudó y, al descalzarse (¡oh desgracia indigna de tal persona!), se le soltaron, no suspiros ni otra cosa que desacreditasen la limpieza de su policía, sino hasta dos docenas de puntos de una media, que quedó hecha celosía. Afligióse en extremo el buen señor, y diera él, por tener allí un adarme de seda verde, una onza de plata; digo seda verde porque las medias eran verdes.³⁸

Marcas cómicas de realismo: desde la referencia escatológica hasta la preocupación por un incidente sin importancia, pero que, en efecto, puede perturbar el ánimo más templado: la carencia de una mínima cantidad de seda verde, con que reparar el roto de la media.

23

La experimentación literaria en el *Quijote*

Pero, al mismo tiempo, el *Quijote* es la obra más experimental de la historia literaria. No es solo el relato que inaugura la novela realista, en la que nos parece estar viendo un trozo del mundo que nos circunda; no es solo una novela psicológica que ahonda en las contradicciones del corazón humano (deseoso de aventuras y vapuleado por una realidad que no se pliega a sus deseos, siempre en tensión entre la esperanza y la experiencia); es también, como he dicho en otra ocasión, «un espejo que se refleja a sí mismo, que permite a los personajes contemplar su propio fantasma literario y temer que este no sea fiel a un quimérico original»³⁹.

Esta dimensión se desarrolla particularmente en la *Segunda parte*. Desde el principio (cap. 2) se establece una conflictiva relación entre lo que les ocurre «en presente» a don Quijote y Sancho, y la conciencia de que ya existe un relato de sus aventuras anteriores. Es el escudero el que trae la noticia e introduce un debate metaliterario en el que se revela su perplejidad ante uno de los artificios más habituales, casi obligados, de la tradición. Al buen sentido del labriego no puede dejar de repugnarle, por irreal e inverosímil, la perspectiva del narrador omnisciente:

anoche llegó el hijo de Bartolomé Carrasco, que viene de estudiar de Salamanca,

³⁷ Cervantes (2011: 546).

³⁸ Cervantes (2011: 815).

³⁹ Pedraza (2010: 47).

hecho bachiller, y yéndole yo a dar la bienvenida, me dijo que andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre de El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha; y dice que me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió.⁴⁰

Este juego con la ficción dentro de la ficción se exacerbará con la publicación, en el verano de 1614, del *Segundo tomo de «El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha»* firmado por Alonso Fernández de Avellaneda. Sobre las peripecias argumentales de libro de 1615 no solo gravitará el conocimiento que los personajes tienen de la *Primera parte* cervantina, sino también su continuación⁴¹.

Cervantes establece un humorístico contraste metaliterario entre la «verdad» de su *Quijote* y el carácter apócrifo ('fingido, quimérico, irreal') del de Avellaneda. Los protagonistas se separan de sus hermanos bastardos y se reivindican como los «auténticos» protagonistas de la verdadera y genuina historia (*Segunda parte*, cap. 59):

—Créame vuestas mercedes —dijo Sancho— que el Sancho y el don Quijote de esa historia deben de ser otros que los que andan en aquella que compuso Cide Hamete Benengeli, que somos nosotros: mi amo, valiente, discreto y enamorado, y yo, simple gracioso, y no comedor ni borracho.⁴²

Este contrapunto lo ratifican diversos personajes del relato y en distintas situaciones, como se ve en la recepción al llegar a la ciudad de Barcelona (*Segunda parte*, cap. 61):

24

Bien sea venido, digo, el valeroso don Quijote de la Mancha: no el falso, no el ficticio, no el apócrifo que en falsas historias estos días nos han mostrado, sino el verdadero, el legal y el fiel que nos describió Cide Hamete Benengeli, flor de los historiadores.⁴³

El proceso de deslegitimación del continuador se remata (cap. 72) con la aparición de don Álvaro Tarfe, personaje de Avellaneda, que viene a certificar ante un fedatario público (el alcalde del lugar en que se encuentran) que el don Quijote que tiene delante «no era aquel que andaba impreso en una historia intitulada *Segunda parte de «Don Quijote de la Mancha»*, compuesta por un tal de Avellaneda, natural de Tordesillas»⁴⁴.

Este juego de espejos hipervanguardistas, en que se entabla un diálogo (airado y risible, irritado y cómico) entre creaciones artísticas, bromea sutilmente con los límites de la ficción y la realidad. Viene a ser una novedosísima versión del mito del teatro del mundo. Unamunianamente, podríamos pensar y sentir que si don Quijote y Sancho son invenciones paralelas y antitéticas de dos mentes, nosotros, sus lectores, tendremos un estatuto semejante en la gran novela del mundo.

⁴⁰ Cervantes (2011: 547).

⁴¹ Para construir este genial diálogo con su imitador, Cervantes no estuvo solo. Unos años antes, Mateo Alemán en la *Segundaparte* de *Guzmán de Alfarache* (1604) ya había introducido en su relato al continuador fraudulento de la *Primera parte* de su novela. Sobre este asunto han tratado, entre otros, Brancaforte (2002), Ehrlicher (2007) y Álvarez (2010). Véase también mi estudio «Cervantes y Avellaneda: historia de una enemistad (primera parte)» (Pedraza, en prensa).

⁴² Cervantes (2011: 920).

⁴³ Cervantes (2011: 935).

⁴⁴ Cervantes (2011: 997).

Cervantes, como todo el arte de vanguardia, se dirige a un lector familiarizado con las técnicas literarias, al que le gusta buscarle las vueltas a los mecanismos utilizados para la construcción del universo fictivo. Estas piruetas —trazadas, a pesar de la cólera que desató el prólogo de Avellaneda, con buen humor, con risueña distancia, sin pretensiones de trascendencia— abren el camino a muchas de las modernas experimentaciones que no se desarrollarían hasta el Romanticismo y, sobre todo, en el siglo XX.

Volvamos a la cultura de Cervantes

Las múltiples hazañas estéticas que se encierran en los dos tomos del *Quijote* cervantino fueron posibles, en gran medida, gracias a una cultura amplia, rica, nacida de abundantísimas lecturas..., pero separada de los escolasticismos (los clichés, las formas convertidas en meras carcasas sin contenido y sin eco en el corazón de los lectores). Esta peculiar preparación permitió a Cervantes abordar una creación nueva, cuyo destinatario, difuso, movedizo, incierto... no es otro que el «desocupado lector» al que se dirigen las primeras palabras (fuera de los rótulos y las formalidades burocráticas) que encontramos en el volumen estampado a finales de 1604 en la imprenta madrileña de Juan de la Cuesta.

Bibliografía

- ALARCOS MARTÍNEZ, Miguel (2014), *Virgilio y su reelaboración cervantina en el «Persiles». Hacia una aproximación inmanente*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- ÁLVAREZ, David (2010), «Guzmán». *Pratiques de l'apocryphe dans le roman espagnol au début du XVII^e siècle: approche comparée du «Guzmán» de Luján et du «Quijote» d'Avellaneda*, tesis doctoral, Université Michel de Montaigne Bordeaux III.
- APRAIZ, Julián (1899), «Curiosidades cervantinas», en AA. VV., *Homenaje a Menéndez Pelayo*, I, Madrid, pp. 223-251.
- APRAIZ, Julián (1904), *Don Isidoro Bosarte y el centenario de «La tía fingida»*, Vitoria.
- ARISTÓTELES (1974), *Aristotelous Peri poietikés. Aristotelis Ars poetica. Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.
- ASTRANA MARÍN, Luis (1948-1958), *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Instituto Editorial Reus, 7 tomos.
- BARNÉS VÁZQUEZ (2009), Antonio, «Yo he leído en Virgilio». La tradición clásica en el «Quijote», Vigo, Academia del Hispanismo.
- BARTHES, Roland (1972), «El efecto de lo real», en George Lukács y otros, *Polémica sobre realismo*, compilado por Ricardo Piglia, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 2^a ed., pp. 139-155.
- BRANCAFORTE, Benito (2002), «Mateo Alemán y Miguel de Cervantes frente a los apócrifos», en Pedro Piñero (ed.), *Atalayas del «Guzmán de Alfarache»*, Universidad de Sevilla, pp. 219-240.
- CASCALES, FRANCISCO DE (1930-1941), *Cartas filológicas*, ed. Justo García Soriano, Madrid, Espasa-Calpe, 3 tomos.
- CASTRO, Américo (1925), *El pensamiento de Cervantes*, anejos de la RFE, Madrid, 1925. Facsímil, Barcelona, Crítica, 1987.
- CASTRO, Américo (1972), *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Noguer.

- CERVANTES, Miguel de (1993-1995), *Obra completa*, ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 3 tomos.
- CERVANTES, Miguel de (2011), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, Madrid, Edaf.
- CHARTIER, Roger (1993), *Libros, lecturas y lectores en la época moderna*, Madrid, Alianza.
- DÍEZ BORQUE, José María (1978), *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio (1649), *La torre de Babilonia*, Ruan, Laurens Maury.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio (2015), *Academias morales de las Musas*, ed. Instituto Almagro de teatro clásico, dirigida por Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2 tomos.
- EHRLICHER, Hanno (2007), «Alemán, Cervantes y los continuadores. Conflictos de autoría y deseo mimético en la época de la imprenta», *Criticón*, núm. 101, pp. 151-175.
- FARIA Y SOUSA, Manuel de (1646), *Fuente de Aganipe o Rimas varias. Divídese en siete partes. Parte primera*, Madrid, Carlos Sánchez Bravo.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond (1899), «Étude sur *La tía fingida*», *Revue Hispanique*, VI, pp. 256-306.
- GARCÍA REIDY, Alejandro (2013), *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Cristina (2013), *La «Junta de libros» de Tamayo de Vargas*, Madrid, FUE, 2 tomos.
- ICAZA, FRANCISCO A. de (s. a.), *Lope de Vega, sus amores y sus odios*, Segovia, Tip. de «El adelantado de Segovia».
- LÓPEZ NAVÍO, José (1958), «Génesis y desarrollo del *Quijote*», *Anales cervantinos*, VII, pp. 157-235.
- 26 MARÍN CEPEDA, Patricia (2007), «Acerca del contexto histórico de Miguel de Cervantes», *Revista de estudios cervantinos*, I (junio-julio). www.estudioscervantinos.org.
- MARÍN CEPEDA, Patricia (2015), *Cervantes y la corte de Felipe II: Escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*, Madrid, Polifemo.
- MARÍN LÓPEZ, Nicolás (1994) «Belardo furioso. Una carta mal leída de Lope», en *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*, ed. Agustín de la Granja, Universidad de Granada, 2ª ed., pp. 317-358. Primera edición, *Anales cervantinos*, XII (1973), pp. 3-37.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1941), «Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del *Quijote*», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Santander, Aldus, tomo I, pp. 323-356. El discurso se leyó por primera vez «en el paraninfo de la Universidad Central en la solemne fiesta de 8 de mayo de 1905».
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1973), «Un aspecto en la elaboración del *Quijote*», en *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, 7ª ed., pp. 9-68. Discurso leído el 1 de diciembre de 1920 en el Ateneo de Madrid.
- MILLÉ Y GIMÉNEZ, Juan (1930), *Sobre la génesis del «Quijote». Cervantes, Lope, Góngora, el «Romancero general», el «Entremés de los Romances», etc.*, Barcelona, Araluce.
- MORÍNGO, Marcos (1957), «El teatro, sustituto de la novela en el Siglo de Oro», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, II, pp. 41-61.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (1984), «Prólogo» a Miguel de Cervantes, *Novela de Rinconete y Cortadillo. Novela del zeloso estremeño*, facsímil del *Gabinete de lectura española* (1788), Aranjuez, Ara Iovis, pp. 9-61.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2006), *Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad, y otros estudios cervantinos*, Barcelona, Octaedro.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2010), «Notas para una lectura del *Quijote*», en «La Celestina», el «Quijote», Lope y Calderón. Caleidoscopio áureo, Berriozar (Navarra), Cénlit, pp.

- 33-53. Se publicó por primera vez como prólogo a la edición del *Quijote*, Madrid, Algaba, 2004, pp. 17-41.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (en prensa), «Cervantes y Avellaneda: historia de una enemistad (primera parte)». Se publicará en la revista *Monteagudo* (Universidad de Murcia), 2015.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1897-1902), *Documentos cervantinos hasta ahora inéditos, recogidos y anotados*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Fortanet, 2 tomos.
- RODRÍGUEZ MARÍN, FRANCISCO (1907), *Discurso leído ante la Real Academia Española en 1907*, Madrid.
- RODRÍGUEZ MARÍN, FRANCISCO (1914), «Lope de Vega y Camila Lucinda», *Boletín de la Real Academia española*, I, pp. 249-290.
- RODRÍGUEZ-MONINO, ANTONIO (1965), *Historia de una infamia bibliográfica. La de San Antonio de 1823*, Madrid, Castalia.
- SLIWA, Krzysztof (1999), *Documentos de Miguel de Cervantes Saavedra*, Pamplona, Eunsa.
- STAAG, Geoffrey (1964), «Sobre el plan primitivo del *Quijote*», en Frank Pierce y Cyril A. Jones (eds.), *Actas del I congreso internacional de hispanistas*, Oxford, The Dolphin Books, pp. 463-471.
- TAMAYO DE VARGAS, Tomás (2007), *Junta de los libros, la mayor que España ha visto en su lengua hasta el año 1624*, ed. Belén Álvarez García, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- TORRES, ANTONIO (1979), *El realismo de «Tirant lo Blanch» y su influencia en el «Quijote»*, Barcelona, Puvill.
- VEGA, Lope de (1935-1943), *Epistolario*, ed. Agustín González de Amezúa, Madrid, Real Academia Española, 4 tomos. La introducción, *Lope de Vega en sus cartas*, ocupa los dos primeros.
- VEGA, Lope de (1969), *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta.
- VEGA, Lope de (2015), *La vega del Parnaso*, ed. Instituto Almagro de teatro clásico, dirigida por Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- VILANOVA, ANTONIO (1949), *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, CSIC.
- VILANOVA, ANTONIO (1989), *Erasmus y Cervantes*, Barcelona. Lumen.
- WILLIS, Raymond S. (1953), *The phantom chapters of the «Quijote»*, Nueva York, Hispanic Institute.



PABLO
Rejas

Entre o público e o privado: estudo sobre o episódio dos “batanes” no *Quixote*

Maria Augusta da Costa Vieira
Universidade de São Paulo

A fidelidade entre Dom Quixote e Sancho é um dos traços mais pronunciados e reconhecidos da prolongada amizade entre amo e escudeiro. Frequentemente destacada como um grande valor humano, a fidelidade entre ambos personagens encobre muitas vezes outros aspectos —igualmente humanos, porém nem sempre tão desejados— como a disputa pelo poder. Se há um processo de assimilação recíproca entre o cavaleiro e seu escudeiro, como bem mostrou Madariaga ao constatar a sanchificação de Dom Quixote e a quixotização de Sancho, também há uma tensão em tomo do poder que se manifesta nos passos desta longa amizade. No episódio dos *batanes*, pela primeira vez, a vontade do escudeiro se sobrepõe à do amo e o poder hierárquico mostra algo de sua fragilidade.

Poucos capítulos antes do episódio dos *batanes*, Dom Quixote padece de uma lesão física que o preocupa especialmente: a perda de uns quantos dentes que até então permaneciam intactos. Na aventura dos jcarneiros, no Capítulo XVIII da Primeira Parte, os molares de Dom Quixote, além das costelas, se convertem em alvo dos pastores que não hesitam em arremessar uma chuva de pedras contra o cavaleiro para a libertação de umas ovelhas inocentes. Passada a tempestade, Dom Quixote pede a Sancho que verifique quantos dentes lhe restam. A resposta de Sancho é decepcionante: na arcada inferior ainda restam dois molares e meio, entretanto na superior, não ficou nenhum que pudesse sustentar o orgulho do cavaleiro em relação aos seus dentes invictos. Um tanto decepcionado, Dom Quixote lamenta: “Porque te hago saber, Sancho, que la boca sin muelas es como molino sin piedra, y en mucho más se ha de estimar un diente que un diamante”¹.

¹ CERVANTES, M. *Dom Quixote*. Edición crítica de Rodríguez Marín Madrid, Atlas, 1948, Primeira Parte, Capítulo XVIII, Tomo, II, P. 59. (As citações da obra serão feitas a partir desta edição, indicando a parte da obra em algarismo romano, a seguir o capítulo, o tomo e a página.)

Se a perda que Dom Quixote sofre no Capítulo XVIII foi tão fundamental, no Capítulo seguinte, a ausência dos molares será motivo de ganho. Inspirado na nova fisionomia, Sancho cria um nome para seu amo: "Cavaleiro da Triste Figura".

Contando ainda com uma experiência um pouco modesta como cavaleiro, Dom Quixote já reúne várias aventuras que mal ou bem afetaram fisicamente o cinquentão. Entretanto, no Capítulo XX, a dor proveniente de uma nova aventura é certamente maior, ainda que seu corpo permaneça ileso. No episódio dos "*batanes*" o cavaleiro não usa armas; sua experiência não afeta o corpo e sim a alma. Dom Quixote sai abalado moralmente e no momento não há espaço para culpar os sempre bem-vindos encantadores.

Depois de satisfazerem o estômago com os variados fiambres que levavam os clérigos no Capítulo XIX, Dom Quixote e Sancho, no início do Capítulo XX, estão à procura de água. Sancho reclama da enorme sede que sente e com seu pragmatismo, deduz que por perto deve haver alguma nascente ou simplesmente um riacho, pelo fato de haver relva verde.

Intervém o narrador, e com a visão privilegiada de quem, mantendo-se à distância, acompanha a cena de perto, descreve o cenário um tanto atemorizante que vai envolvendo o cavaleiro e o escudeiro. O narrador lança mão de sensações para descrever a cena: uma delas tem presença excessiva, as outras são mencionadas pela ausência. A combinação do que excede com o que falta cria a atmosfera do medo. A enorme sede e a densa escuridão da noite não permitem saciar a sensação gustativa e visual. Entretanto a auditiva, preenchida pela presença marcante e ritmada de uns "golpes a compás", acompanhados pelo estrondoso barulho da água, vão minando a segurança de Dom Quixote e Sancho. Legitimando o medo dos protagonistas, o narrador explica:

32

"Era la noche, como se ha dicho oscura, y ellos acertaron a entrar entre unos árboles altos, cuyas hojas, movidas del blando viento, hacían un temeroso y manso ruido; de manera, que la soledad, el sitio, la oscuridad, el ruido del agua, con el susurro de las hojas, todo causaba horror y espanto, y más cuando vieron que ni los golpes cesaban, ni el viento dormía, ni la mañana llegaba, añadiéndose a todo esto el ignorar el lugar donde se hallaban"².

Vítima de um espaço tão atemorizante, o cavaleiro tenta livrar-se do mundo das sensações e apela para a razão, recorrendo aos modelos dos livros de cavalaria e querendo encontrar em si mesmo, o eco de histórias passadas. Proporcional ao medo que sente, Dom Quixote se atribui uma missão altamente elevada o transcendente... "yo nací, por querer del cielo, en esta nuestra edad de hierro, para resucitar en ella la de oro, o la dorada, como suele llamarse."³ A grandiosidade de seu projeto favorece o ocultamento dos temores circunstanciais e se alguém tem medo, segundo o cavaleiro, esse alguém é Sancho. Com grande dose de compreensão, Dom Quixote reconhece e justifica todo e qualquer medo que eventualmente o escudeiro possa experimentar. Depois de considerar essa noite como tenebrosa, ele passa a enumerar o estranho silêncio, o barulho das árvores e o temeroso ruído da água que fere e lastima os ouvidos. Se tudo isso infunde medo no escudeiro, para Dom Quixote, como ele próprio indica, o cenário se converte em motivação para despertar os ânimos e recuperar a tradição cavaleiresca. Ele decide enfrentar o ruído e ordena que Sancho o espere até três dias, caso não retome, o escudeiro deverá regressar ao povoado, ir até o Toboso e relatar a

² DQ, I, Cap. XX, T. II, p. 86.

³ DQ, I, Cap. XX, T. II, p. 86.

Dulcinea o motivo da morte daquele que sempre lutou para ser digno de seus amores. Afinal, cada um luta contra o medo como pode.

Contraopondo-se a todo e qualquer princípio elevado, Sancho trata de alterar radicalmente as decisões do amo: chantageia, envolve a família e mistura lágrimas com palavras das Sagradas Escrituras, sem se preocupar em ocultar o medo que o atordoa.⁴ O primeiro argumento e sem dúvida o mais revelador das intenções encobertas que frequentam a mente até mesmo dos que mais buscam a coerência entre os princípios e as ações. De forma direta, Sancho diz:

“ahora es de noche, aquí no nos ve nadie, bien podemos torcer el camino y desviarnos del peligro aunque no bebamos en tres días; y pues no hay quien nos vea, menos habrá quien nos note de cobardes;”⁵

O cavaleiro prefere não comentar o “desvio” que Sancho propõe, no entanto a ideia embutida nas palavras do escudeiro, que reconhece a distância entre o público e o privado, mais adiante será retomada pelo próprio Dom Quixote. Com o propósito inarredável de não abandonar uma causa supostamente justa, Dom Quixote não dá ouvidos aos argumentos de Sancho, ainda que no caso específico desta aventura, ele nem sequer chega a imaginar exércitos em guerra, injustiçados ou gigantes que aguardem sua ação. O que tudo leva a crer é que Dom Quixote decide lutar simplesmente contra um ruído estrondoso; ou melhor, contra o próprio medo que sente. E como se o medo fosse o motivo da batalha, ainda que o próprio motivo estivesse bem escondido atrás dos mais elevados princípios da cavalaria.

Sancho decide utilizar um recurso mais eficiente do que a palavra e imobiliza Dom Quixote atando as patas de Rocinante. Sem se dar conta disso, o cavaleiro se conforma em esperar até o amanhecer para dar início à aventura, e não averigua o que impede os movimentos de Rocinante. Enquanto isso, aquele que se propôs a fazer renascer a idade dourada em plena idade de ferro, se submete à situação mais prosaica comandada pelo escudeiro, aguardando o passar das horas.

Nada melhor do que contar uma história, um típico “cuento de nunca acabar”, extraído da tradição folclórica universal. A história de Torralba e Lope Ruiz⁶ relatada

⁴ Para Williamson, quando Sancho recorre às Sagradas Escrituras e inclui uma referência erudita à Fortuna, Don Quixote reage surpreendentemente a esta argumentação, aceitando esperar até o amanhecer. Segundo Williamson, “El caballero cede debido a su predisposición a creerse el tipo de argumento sobre la intervención divina que le presenta su escudero. Para Sancho se trata de un triunfo muy especial, pues ha aprendido a ganarle a Dom Quixote en su propio terreno y beneficiarse al mismo tiempo.” (*El Quijote y los libros de caballería*. Madrid Taurus, 1991, p. 191.)

⁵ DQ, I, CAp. XX, T. II, p. 89-90.

⁶ A história da pastora Torralba e Lope Ruiz aparece com algumas alterações, na obra mais famosa de Pedro Alfonso, *Disciplina clericalis* (Trad. E. Ducay. Introducción y notas de M. Jesus Lacarra. Zaragoza, Guara Ed., 1980, p. 62-63.) Pedro Alfonso, autor do século XII, foi dos primeiros a introduzir no Ocidente a cultura oriental através das diversas áreas do conhecimento. *Disciplina clericalis*, sua obra mais conhecida, tem um caráter eminentemente didático e reúne histórias de diferentes origens, recriadas pelo autor. No “Exemplo XII”, um fabulista trata de contar história para que o rei adormeça. Depois de contar muitas, o rei lhe pede para que conte uma história longa, na esperança de que chegue o sono. O fabulista conta então a história de um pastor, que no lugar das cabras que aparecem na história de Sancho, tinha duas mil ovelhas que precisavam atravessar o rio numa barca pequena. Segundo Maurice Molho (Cervantes: *raíces folklóricas*. Madrid, Gredos, 1976, p. 223.), a história contada por Sancho tem um objetivo bastante específico “El cuento de la pastora Torralbano es más que un cuento de nunca acabar, o, mejor dicho, una especie de *contracuento* que tiene por finalidad frustrar al destinatario del relato prometido, y que finalmente resulta vacío de todo lo que no sea esa misma frustración. F.n otros términos, la función del *contracuento* es provocar la decepción del otro, burlado en su vana curiosidad.” Para Avallé-Arce, a história contada por Sancho e a versão rústica da história de Rosaura que aparece na Galatea (Prólogo y notas de Juan Bautista Avallé-Arce. Madrid, Clasicos Castellanos, 1961, p.JCVI-XVII). Para Cesareo Bandera, (Múnesis conjuntiva -ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón. Madrid, Gredos, 1975, p.118.) a relação entre Torralba e Lope Ruiz é arquetípica, respeitando os passos do amor pastoril “tarde o temprano el desdeñado será desdeñoso y el desdeñoso desdeñado.”

por Sancho, será interrompida pelo cavaleiro. Num momento Dom Quixote indaga sobre a existência real do personagem; em outro, se contrapõe à forma com que narra.

Decepcionado com a história que não tem fim, Dom Quixote faz um elogio irônico ao escudeiro:

"Digote de verdad [...] que tú has contado una de las más nuevas consejas, cuento o historia, que nadie pudo pensar en el mundo, y que tal modo de ni dejarla jamás se podrá ver ni habrá visto en toda la vida, aunque no esperaba yo otra cosa de tu buen discurso"⁷.

Os contrastes se agudizam e os altos ideais do cavaleiro, que tiveram que se conformar com o conto das cabras, têm agora que suportar os piores odores humanos produzidos pelo escudeiro e traduzidos na narração através de um realismo grotesco. Enquanto Dom Quixote se contém numa situação nada digna, Sancho não restringe em nada seus impulsos mais imediatos. Rebaixados ao extremo, montado num cavalo paralisado, Dom Quixote espera a luz do dia. Por mais que recorra à razão para interpretar sua situação atual, as sensações, ora auditiva, ora olfativa, se encarregam de desviar sua atenção de princípios mais dignos.

Com a chegada do dia, Sancho desata as patas de Rocinante e a primeira coisa que Dom Quixote observa é que estão metidos entre árvores muito altas e sombrias. O cavaleiro tenta dar continuidade ao seu projeto inicial de decifrar o ruído ritmado e torna-se a despedir de Sancho, da mesma forma que tinha feito sob a densa escuridão. Sancho se exaspera nas súplicas e acaba conseguindo que seu amo o autorize a acompanhá-lo.

34 O narrador está com o domínio da narração e cautelosamente segue os passos de Dom Quixote e Sancho, detendo-se na localização espacial que cada um ocupa. Dom Quixote, montado em Rocinante, suplica à amada que o ampare nesta jornada. Tentando assegurar-se um pouco mais, pede também a proteção divina. Sancho, a pé, puxando seu jumento pelo cabresto, trata de averiguar o motivo dos ruídos provocados pela água, observando a cena através das patas de Rocinante. O narrador, que não desperdiça a chance de provocar o riso no leitor, se dirige diretamente a ele para revelar a causa dos apavorantes "golpes a compás".

"...Y eran — si no lo has, ¡oh lector!, por pesadumbre y enojo — seis mazos de batán, que con sus alternativos golpes aquel estruendo formaban"⁸

Cavaleiro e escudeiro se entreolham. O que os mantinha despertos e atemorizados durante toda a noite não passava do ruído produzido por seis "mazos de batán" que combinavam o barulho das águas com a pancada surda e compassada da madeira⁹. Dom Quixote primeiro abaixa a cabeça envergonhado, mas quando percebe que Sancho está a ponto de arrebentar-se em gargalhadas, ele também acaba rindo. Entretanto aquele que está embaixo e a pé, domina a cena e começa a parodiar os dizeres elevados do cavaleiro sobre a idade dourada e a idade de ferro. O poder de Dom Quixote está abalado e a hierarquia subvertida. O escudeiro rústico e atemorizado dominou a

⁷ DQ. I Cap. XX, T.II, p.103.

⁸ DQ, I, Cap. "rJ-II, p, 113

⁹ Luís Andrés Murillo, em sua edição anotada do Quijote (Madrid, Castalia, 1978, Tomo I, p. 218.) cita a definição que Covarrubias dá a "batán": " cierta máquina ordinaria de unos mazos de madera muy gruesos, que mueve una rueda con el agua y éstos hieren a veces (i.e., alternativamente) en un pilón donde batanan y golpean los paños, para que se limpien dei aceite y se incorporen y tupan."

cena desde o início do capítulo e, em meio às dificuldades, sua vontade se impôs. Dom Quixote perdeu o domínio e já que seu poder rasteja após a terrível revelação dos *batanes*, a única atitude que lhe resta para estancar o riso de Sancho, é a força bruta de dois golpes de lança nas costas do escudeiro gozador.

Não houve Providência¹⁰ que viesse a seu socorro e se encarregasse de transformar aqueles ruídos banais em alguma aventura digna. Aliás, desde o início do capítulo, a imaginação do cavaleiro está paralisada pelo medo. Como não há aventura, tampouco cabe encantadores capazes de transformar um cenário imaginário em prosaicos *batanes*. Neste episódio Dom Quixote não idealiza e nem transforma aquilo que vê em alguma reminiscência literária. É preciso aguardar o Capítulo seguinte para que a relembração de barbeiro se converta no "yelmo de Mambrino".

Um pouco antes, Sancho havia aconselhado ao cavaleiro que desviassem o caminho e evitassem assim aquele espaço tenebroso, já que não havia ninguém por perto que pudesse considerá-los covardes. Agora é o próprio Dom Quixote que trata de estabelecer os limites entre o público e o privado. Dom Quixote reconhece o lado cômico da situação e diz a Sancho: "*No niego yo /.../ que lo sucedido sea cosa digna de risa; pero no es digna de contarse, que no son todas las personas tan discretas que sepan poner on su punto las cosas.*"¹¹ Afinal, o cavaleiro, por mais íntegro que seja, tem lá seus motivos para ocultar certas experiências. Na vida privada se cria a cumplicidade e Dom Quixote compartilha com Sancho os segredos de uma experiência equivocada. Mas em seguida se dá conta desta "igualdade" e trata de recuperar no espaço público a autoridade em relação ao escudeiro. Dom Quixote se apega à hierarquia social para marcar distância entre amo e criado. Pede para que Sancho fale o menos possível alegando que nenhum escudeiro fala tanto com seu senhor. Além do mais, Dom Quixote almeja a reverência que os escudeiros costumavam dedicar a seus senhores. Entretanto, com essa aventura Sancho ganhou poder e apesar de concordar inteiramente com Dom Quixote quanto ao falar muito ou pouco não hesita em perguntar-lhe sobre o valor do salário dos escudeiros, caso as mercês, como o governo da "ínsula" ou algo equivalente, não chegue a tempo.

Um pouco embaraçado, Dom Quixote responde que jamais os escudeiros receberam salário. Mais adiante, para concluir, ele descaracteriza qualquer vínculo empregatício presente na hierarquia amo/criado e conduz esta relação para o espaço inquestionável da célula familiar: "...*después de a los padres, a los amos se ha de respetar como si lo fuesen.*"¹²

O episódio dos *batanes* constitui um novo campo de experiência de Dom Quixote. Não há aventura e muito menos ação ou imaginação cavaleiresca. O seu *status* de amo é abalado e em meio às mais nobres intenções humanitárias, o cavaleiro acaba tendo que suportar odores de excrescências humanas. A mercê das sensações, a imaginação de Dom Quixote se paralisa da mesma forma como Sancho facilmente imobiliza

¹⁰ Diz Williamson a respeito dos poderes do autor romanesco: "Al organizar la narración, el autor de un romance puede desempeñar el papel de Dios o la providencia estructurando la experiencia de los personajes a través de coincidencias, contratiempos, descubrimientos repentinos, deuses ex machina y otros recursos y procedimientos que no necesitan ser psicológicamente admisibles ni representar el tiempo y el espacio de una manera verosímil. (El Quijote y los libros de caballerías. Trad. M. J. FernándezPrieto. Madrid Taurus, 1991, pp.56-57). John Allen trata da presença da Providência divina no Quixote, referindo-se a ela como provocadora da ironia cômica geral: "lo que parece que va a ser un desastre se resuelve en la realidad de la buena ventura". ("La Providencia divina e el Quijote". Cervantes en su obra y sumundo. Actas del Congreso Internacional sobre Cervantes Madrid, EDI-6, p. 525-29).

¹¹ DQ, 1, Cap. XX, T.II, p.117-118.

¹² DQ, 1, Cap. XX, T.II, p. 121.

zou Rocinante. Não há culpados nesses episódios e tudo não passa de uma burla que a própria Fortuna¹³ se encarregou de preparar. Não há nenhuma testemunha dos fatos e para a infelicidade de Dom Quixote dessa vez ele não é vítima de encantadores. Todo o ocorrido deve ficar sepultado no silêncio da vida privada. Se ele sempre ostentou a transparência entre os ideais e a ação ele próprio e mundo, a partir de agora algum segredo, pelo menos, deve ser preservado.

¹³ "Fortuna" é usado aqui com o mesmo sentido que Wolfgang Kayser atribui ao termo em seu artigo "Origen y crisis de la novela moderna". A Fortuna rege o romance e se encarrega de alterar os destinos da ação "Sorpresas, permutación, entrecruce y antagonismo contra las intenciones humanas, tales son las leyes que rigen la acción abundante: en las novelas constituye esto, espiritualmente considerado, el mundo dominado por la "fortuna". "Entretanto, diz Kayser, os leitores podem se entregar ao inquietante mundo de tensões do romance, pois apesar dos momentos conflituivos, uma outra interpretação espiritual - a Providência - intervem, tratando de assegurar um final feliz: "sobre el mundo de la Fortuna se halla el de la Providencia, que se manifiesta en el transcurso dei relato mediante signos e intervenciones bien patentes, cuidando, al fin de que todo termine felizmente." (cultura Universitária. Universidad Central de Venezuela, N 47,1955, p.8).



“A Dulcineia encantada” de Auerbach e o “Dom Quixote”

Maria Augusta da Costa Vieira
Universidade de São Paulo

Tal qual surge o título do presente trabalho, seu objetivo poderia ser formulado de maneira um tanto brejeira como a tentativa de fazer casar “A Dulcineia encantada” de Auerbach com o *Dom Quixote* de Cervantes. Poderia passar pelo pensamento do “desocupado” leitor que há alguma malícia por trás desta formulação, sugerindo que a amada encantada não se casou com o cavaleiro andante, ou, em outros termos, que o estudo crítico de Auerbach não deu conta do *Quixote*. Mas, certamente, o comedimento faria em seguida uma reverência ao bom senso lembrando que das grandes obras, tudo o que se pode dizer, sempre será insuficiente e que o artigo de Auerbach traz questões valiosas para a consideração do *Quixote*. O que se pretende neste trabalho é, portanto, uma apresentação do texto de Auerbach, situando “A Dulcineia encantada” dentro das preocupações centrais presentes em *Mimesis* e, por outro lado, uma localização das considerações sobre *Quixote* a partir dos estudos sobre a obra de Cervantes.

Evidentemente, o presente trabalho dispensa qualquer afã de novidade pois, como se sabe, a primeira edição de *Mimesis* apareceu na Alemanha nos idos de 1946. No entanto, dada a escassez dos estudos cervantinos no Brasil, talvez seja aconselhável, em algum momento, repensar o velho.

Sem dúvida, um dos textos críticos a respeito do *Quixote* mais conhecido do público brasileiro é o estudo de Auerbach, sendo que a motivação básica que parece despertar este trabalho volta-se muito mais para as ideias do crítico em relação à teoria literária do que propriamente para uma interpretação da obra de Cervantes.

Em outros termos, o eventual leitor de “A Dulcineia encantada” deve estar mais preocupado com a visão integradora que trata dos modos de representação da realidade na literatura ocidental do que com ideias críticas relativas a uma obra específica.

Se esta suposição é correta, o privilégio que se atribui ao aspecto teórico justifica-se plenamente pela falta de tradição dos estudos cervantinos no âmbito brasileiro e, ao mesmo tempo, pelo grande interesse que as ideias de Auerbach sempre suscitam dentro dos estudos literários.

A preocupação central presente em *Mimesis* é a análise das diferentes conformações do real através da representação literária, buscando os momentos de ruptura em relação à ideia clássica que fazia corresponder à hierarquia dos assuntos, a hierarquia dos estilos. Isto é, o trágico e o sublime, encontráveis apenas nas altas camadas sociais estavam atados ao estilo elevado enquanto que o cômico, próprio do povo, realizava-se através do estilo baixo. Desta forma, o grande desafio de Auerbach é detectar os momentos que foram favoráveis para a ascensão do cotidiano à representação séria, isto é, quando o homem comum passou a receber tratamento sério, podendo encarnar, no âmbito de sua existência, questões relacionadas com o trágico e o sublime¹.

O momento privilegiado dessa ruptura – ou o da conquista do realismo moderno – ocorre de forma definitiva no romance do século XIX. No entanto, Auerbach não se limita a essa constatação; seu propósito é muito mais amplo, pois busca desde Antiguidade os movimentos de aceleração e retardamento que a história dos estilos traçou na direção de reconhecer na realidade cotidiana uma dimensão capaz de abranger o trágico e o sublime. Como se sabe, Auerbach escreveu *Mimesis* em Istambul, durante a Segunda Guerra, privado das valiosas bibliotecas alemãs, das edições comentadas, periódicos, etc. Se esse fato por um lado limitou em alguma medida a pesquisa das tendências e correntes do realismo, por outro, a privação pode alguma vez significar sobejamente fecundação intelectual, pois, como diz Auerbach, tendo em mãos uma grande biblioteca especializada, e muito provável que não tivesse chegado a escrever essa ampla investida através de nossa história ocidental.

O fragmento do *Quixote* que Auerbach escolhe ao acaso como ele próprio diz – não poderia ser mais acertado. A história da Dulcineia encantada inicia-se no capítulo X da segunda parte e, do ponto de vista estilístico, ocorre uma perfeita sobreposição, de falas em estilo elevado e em estilo baixo, fazendo contrapor, à paródia da linguagem cavalheiresca, a fala de aldeã que não tem a menor condição de supor qual é seu o papel dentro do curioso teatro inventado por Sancho.

Desta vez a cena está nas mãos do escudeiro, que recebeu a incumbência de Dom Quixote de finalmente anunciar à amada seus desejos de vê-la. A situação de Sancho é extremamente incômoda, pois desde o momento em que mentiu dizendo que havia levado a carta a Dulcineia, na primeira parte, não encontra agora espaço para confessar o seu completo desconhecimento em relação a essa Dulcineia de carne e osso que o cavaleiro insiste em encontrar. Por uma questão de coerência com essa mentira inicial, Sancho inventa uma mentira maior, encarnando numa rústica lavradora a amante encantada que por sua vez se mostra como tal apenas para o cavaleiro – vítima constante dos desafetos dos malignos encantadores.

Segundo Auerbach, a cena leva o leitor a pensar que algo de muito amargo, quase trágico acontece com Dom Quixote, pois a partir de agora, sua grande missão será o desencantamento de Dulcineia. Além do mais, pela primeira vez um encantamento não nasceu de sua imaginação cavalheiresca e sim das artimanhas do rústico escudeiro. Desta forma, seria possível pensar que a cena é precursora de uma enorme crise que poderia

¹ Foram importantes para a síntese das ideias de Auerbach, as colocações de Davi Arrigucci em seu e "Métodos e Técnicas de Abordagem da Obra Literária", fFLCII - USP, 1993.

conduzir o cavaleiro para o abandono de sua loucura cavalheiresca ou, no sentido inverso, conduzi-lo a uma loucura terminantemente desatinada. Mas, segundo Auerbach, nada disso acontece: embora a cena tenha aberto caminho para o trágico, o final feliz está assegurado através dos encantadores e tanto a tragédia quanto a cura são evitadas a favor de um divertimento perfeitamente executado pela pena inigualável Cervantes.

Para Auerbach, nesta cena os personagens são apresentados numa realidade atual e cotidiana, assim como em todo o Quixote, que transcorre dentro do âmbito do realismo. O cômico cria-se através do contraste estilístico das falas que contrapõem o estilo elevado à eloquência vulgar, e do movimento grotesco da aldeã ao despencar e tornar a montar em seu burrico. Auerbach elogia a capacidade de Cervantes por ter realizado a cena de forma tão exemplar, mas, de qualquer maneira, do seu ponto de vista, tudo não passa de uma farsa onde o elemento trágico não tem a menor chance de viabilizado. E mais, prescinde-se do trágico não apenas neste episódio, mas também toda a obra.

Segundo Auerbach, a vontade idealista do cavaleiro, a nobreza de seus princípios, se articula com o real, e a falta dessa consonância com a realidade existente não espado para que se criem verdadeiros conflitos, inviabilizando qualquer sentido trágico. A loucura de Dom Quixote restringe-se ao puro desatino e não propicia, em um momento, uma visão visceral do mundo capaz de conter alguma revelação ou sabedoria. Ao contrário do que Auerbach encontra nos personagens de Shakespeare, momentos de lucidez do cavaleiro nunca se confundem com sua loucura. Neste caso, suas aventuras se reduzem a um quid pro quo grotesco e divertido.

Auerbach sublinha reiteradamente a insistência de qualquer complicação trágica no texto de Cervantes, a menos que venha a partir da pura interpretação como fizeram os românticos, que encontravam simbolismos na loucura de Dom Quixote. Mas apesar das afirmações categóricas, Auerbach abre espaço para certa perplexidade; em relação às ideias que vem construindo ao longo de seu artigo, como se estivesse, em alguma medida, dialogando nas entrelinhas com uma leitura antagônica à sua. A perplexidade revela-se quando constata que há uma combinação verdadeiramente extraordinária neste romance, construída através de camadas sobrepostas – um procedimento que não se encontra com frequência no puramente cômico embora tampouco a obra propicie qualquer leitura trágica.

41

Este jogo não apresenta nunca, como acreditamos já ter mostrado, relevos do trágico; nunca, nesta obra, nos são apresentados problemas humanos, nem pessoais do indivíduo, nem os da sociedade, de modo que nos façam tremer ou nos suscitem compaixão; nossas emoções, ao ler o romance de Cervantes, não saem nunca dos limites da alegria. Mas essa alegria ganha uma riqueza de camadas como nunca existiu até então.²

Concentrando-se sobre o que seria "peculiarmente cervantino", Auerbach passa a enumerar algumas das qualidades da arte narrativa de Cervantes como a plasticidade; presente na representação dos mais diferentes personagens e situações, a invenção prodigiosa na combinação de novos acontecimentos e personagens e a capacidade de harmonizar diferentes elementos criando um panorama de perspectivas múltiplas. Para Cervantes, insiste Auerbach, a ordem da realidade reside no jogo; e depois dele, jamais a realidade cotidiana esteve envolvida numa alegria tão universal, tão ramificada e, ao mesmo tempo, tão isenta de críticas e de problemas.

² E. Auerbach *Mimesis*. Trad. 1. Villanueva e E.Imaz. La Ilabana, Editorial Arte y Literatura, 1986, p. 33

Dadas as condições precárias nas quais Auerbach redigiu *Mimesis*, é muito provável que ele não tenha tido nenhum contato com a crítica cervantina contemporânea, e por isso não poderia suspeitar que exatamente entre 1940 e 1950, a leitura crítica do *Quixote* começava a escapar das mãos dos românticos para perder-se nos olhares, um tanto vorazes, dos críticos realistas ou antirromânticos.

Na verdade, nos meados do século, alguns críticos decidiram colocar um ponto final nas extravagâncias românticas que encontravam na obra de Cervantes a dimensão trágica e evitaram a loucura do cavaleiro a favor do idealismo. Não foi em vão que o hispanista britânico Peter Russell, um pouco mais tarde, afirmou categoricamente que "não havia nenhuma dúvida de que até o final do livro, Cervantes insiste na ideia de que Dom Quixote é um personagem ridículo".³ Seu propósito é demonstrar, assim como Alexander Parker, Oscar Mandel, Anthony Ciose⁴ e outros que, desde o início da história crítica do *Quixote*, feita na Espanha e também fora dela, fica evidente que o riso é o aspecto fundamental da obra cervantina. Afirmarões desse teor faziam estremecer as convicções mais fundamentais dos românticos que privilegiavam a transcendência dos princípios do cavaleiro e deixavam a comicidade para segundo plano.

De qualquer modo, a insistência de Auerbach em reafirmar o puramente cômico no *Quixote* deve corresponder a uma oposição à leitura romântica que teve seu início na Alemanha, nas primeiras décadas do século XIX, e adentrou-se pelo século XX afora⁵. O que transparece no texto de Auerbach em relação aos românticos é especialmente uma severa crítica que se situa no âmbito da abordagem do texto literário, no sentido de constatar que se alargou excessivamente o espaço que separa o texto da interpretação. Em outros termos, que a interpretação romântica não tem base de ostentação quando se faz uma análise estilística. E no caso, a partir da análise que Auerbach faz do fragmento, só é possível afirmar que ao ler o *Quixote* estamos no campo do "puro divertimento".

Essa divergência interpretativa entre trágico e cômico, além de fecunda para os estudos cervantinos, apresenta grande interesse para os estudos literários pois, o que não dizer de uma obra clássica que, sendo uma tragédia, foi lida como comédia, ou sendo uma comédia foi lida como tragédia?

Retomando uma das ideias que norteia a abordagem que Auerbach faz literatura ocidental, é preciso ter em conta que seu recorte tem traçado bem definido, ou seja, trata-se da representação da realidade através da ascensão do cotidiano à categoria do sublime, trágico, sério e problemático. Desta forma, seguindo sua análise, o Quixote não significa uma conquista na direção do realismo criado por Flaubert e outros, pois não trata seriamente a vida cotidiana e dessa forma não descobre a realidade problemática que transita por baixo da alegria divertida.

Considerando as análises literárias que aparecem em *Mimesis*, não apenas o Quixote não é decisivo na história do realismo moderno como a literatura espanhola parece ter presença quase nula neste processo. Ao tratar da Chanson de Roland, por

³ Peter Russell en "Dom Quijote y la risa a carcajadas". Temas de la Celestina y otros estudios. Trad. A Pérez Barcelóna. Ariel, 1978, p. 435.

⁴ Alexandre Parker. "El concierto de la verdad en el Quijote". Revista de Filología Española. Madrid, CSIS. Tomo XXXII, Cuadernos Iº - 4º. I 948. pp. 304-315; Oscar Mandel. "The Function of the Norn in Don Quixote". Modern Philology: The University of Chicago Press. Vol. LV. N.3, 1958, pp. 154-163; Anthony Ciose, *The Romantic Tradition in Quixote - a Critical History of the Romantic Tradition in Quixote Criticism*. Cambridge. Cambridge University Press, 1978.

⁵ Verde J. J. A., Bertrand, Cervantes et le romantisme allemand (Paris, Librairie Felix Alcan, 1914), Cervantes en el país de Fausto (Trad. José Perdomo. Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1950) e "Renascimento del cervantismo Alemán" (trad. T. Zamarrigo. Anales cervantinos. Madrid, CSIS, Tomo IX, 1961-62).

exemplo, Auerbach acentua a enorme separação dos campos estilísticos, ou seja, o heroicamente sublime e o cotidianamente prático, como uma característica da gesta. Talvez fosse importante esclarecer nesse momento que o estilo da épica castelhana segue um percurso diferente, pois ressalta a proximidade que o heroico estabelece com o prático. O Cid, senhor de inúmeras qualidades elevadas, guerreira impetuosamente na defesa do reino cristão ameaçado pela presença árabe. No entanto, não deixa preocupar-se com questões puramente cotidianas como a consecução de dinheiro e víveres para seu exército. Quanto a isso, Auerbach limita-se a mencionar brevemente que a poesia heroica espanhola apresenta diferença muito chamativa em relação francesa.

Mais adiante, no capítulo dedicado ao teatro de Shakespeare, Auerbach afirma, referindo-se ao *Século de Ouro*, que “a literatura espanhola do grande século não tem muito significado na história da conquista literária da realidade moderna”.⁶ Se a literatura espanhola é capaz de apresentar dramas populares de caráter trágico como Fuenteovejuna de Lope de Vega, adverte Auerbach, isso se deve ao “orgulho nacional espanhol, capaz de considerar cada espanhol como figura de estilo elevado, e apenas os espanhóis de procedência nobre, pois o motivo tão importante e propriamente central da literatura espanhola, a honra da mulher, proporciona ocasião de complicação trágicas inclusive entre camponeses”.⁷ Em outros termos, no caso espanhol, se o homem do povo é capaz de encarnar o trágico, isso se deve simplesmente a uma cicatriz cultural moldada pelo orgulho presente, não apenas na cultura espanhola, identificado também por Auerbach em Cervantes. Como diz, “há em Cervantes, sempre algo de áspero e orgulhoso, muito meridional. Esse algo impede ao nosso poeta que se leve o jogo a sério.”⁸

A partir daí, faz um comentário resumido a respeito do teatro de Calderón, ressaltando tanto a carência de realidade problemática quanto o interesse fecundo pelo fantástico, aventureiro e teatral, como se estas outras faces da vida não tivessem fôlego para arcar com a representação trágica ou problemática da realidade.

O capítulo destinado ao *Quixote* só aparece três anos após a publicação da primeira edição de *Mimesis* e, a partir desse capítulo, as produções hispânicas já não merecem a atenção do crítico.

Na verdade, parece que a literatura castanhola não se adequa ao processo orgânico que Auerbach detecta na literatura ocidental, como se houvesse um descompasso entre a Espanha e o ocidente. Sem mencionar as razões dessa disparidade, Auerbach limita-se a lamentar no epílogo que gostaria de ter dedicado mais atenção ao *Século de Ouro*.⁹ Em *Introdução aos estudos literários*, ao tratar individualmente das literaturas em línguas românicas, Auerbach ressalta o caráter realista da literatura espanhola sem deixar, no entanto, de sublinhar o aspecto orgulhoso: “Uma vigorosa originalidade, um caráter ao mesmo tempo orgulhoso e realista avultam já nas primeiras obras da literatura castelhana; deveras medieval, ela se distingue das outras literaturas que representam a Idade Média europeia por uma atmosfera assaz peculiar, mais ativa, mais doce e, não obstante, mais próxima da realidade – atmosfera devida, pelo que se pode presumir, ao tipo característico do país, às lutas contra os árabes e à raça que se formou nessas condições”.¹⁰ Não se trata, no momento, de considerar as ideias a respeito do “orgulho” ou das especificidades do realismo espanhol. Entretanto é aconselhável levar em conta

⁶ “El príncipe cansado”, *Mimesis*, pp. 314-316.

⁷ Id., p. 314.

⁸ Id., p. 339.

⁹ Id., p. 528.

¹⁰ *Introdução aos estudos literários*. Trad. José Paulo Paos. São Paulo, lid. Cultrix, 1970. pp. 142-143.

que, ao referir-se ao *Quixote*, Auerbach parece estar especialmente convencido desse caráter elementar que encontra na literatura espanhola, o que, provavelmente, condiciona sua interpretação da obra.

A análise estilística do capítulo X é esclarecedora e convincente: a partir do estudo das falas dos personagens, Auerbach extrai relações profundas da obra com a história dos estilos. No entanto, caberia indicar alguns aspectos.

No episódio da Dulcineia encantada, embora a cena tenha uma solução circunstancial e divertida, não é possível dizer que tudo se resolve através do riso. A Dulcineia transformada em lavradora converte-se num grave problema para o cavaleiro, pois significa um golpe fatal na sua conexão com o universo da cavalaria. É impossível ignorar, que nesse momento, no início da segunda parte, Cervantes põe em risco o prosseguimento da narrativa uma vez que focaliza a relação problemática de Dom Quixote com a amada. Se a solução encontrada é em alguma medida coerente com a lógica cavaleiresca, propiciando dessa forma que a narrativa siga adiante, isso não impede que o episódio tenha consequências decisivamente problemáticas e mesmo trágicas.

A questão é que Auerbach procura uma problemática social e definitiva¹¹ enquanto que o episódio se volta para uma problemática situada no espaço circunscrito da individualidade, que vai alargando-se progressivamente ao longo de toda a segunda parte, a ponto de imobilizar os passos do cavaleiro. Para Dom Quixote, aí tem início sua tragédia, pois a razão de ser cavaleiro andante – o amor à dama – tornou-se verdadeiramente um problema.

Não é possível tratar isoladamente do episódio sem considerar que, do ponto de vista da organização da matéria narrativa, ele e o grande responsável pelo encadramento da ação na segunda parte, propiciando a passagem do esquema –episódico, próprio das novelas de cavalaria, para uma relação de causalidade– ainda que tênue – própria do romance. O episódio traz consequências sérias que vão minando as certezas do cavaleiro na sua conexão com o mundo da cavalaria.

Mas visualizar o trágico num personagem que, sem margem a dúvidas, é um louco rematado, seria algo um tanto absurdo como encontrar razão no desatino. Essa questão parece criar certa perplexidade em Auerbach que, insistindo na ausência do sério e problemático e na presença do jogo e do divertimento tenta explicar a gravação complexa do texto de Cervantes através das camadas sobrepostas que reúnem o desequilibrado e o sensato. Parece que a dificuldade presente em sua análise é entender a nobreza de princípios instalada numa mente orientada pela loucura. Ou em outros termos, como é possível encontrar num caráter tão elevado as feições de um louco que, ao longo da vida, conquista a sensatez?

A loucura de Dom Quixote já deu muito que pensar: foi especialmente evitada pelos românticos que encontravam em sua loucura a grande motivação do riso.

Sua loucura funda-se em dois eixos que convivem independentemente e possuem natureza diversa. Um deles baseia-se no princípio de que as novelas de cavalaria são verdadeiras e plausíveis; o outro acredita que ele próprio, Dom Quixote, é capaz de restituir ao mundo a ordem da cavalaria andante.

A loucura proveniente da atribuição de realidade aos livros tem um movimento que vai do exterior para o interior da personagem, e parte do princípio de que o real espelha a ficção e vice-versa. Este eixo da loucura quixotesca não aceita nuances e

¹¹ Diz Spitzer em "Perpectivismo lingüístico en el Quijote": "La actitud de este crítico (Auerbach), que aparece compartir la manera de pensar de Carlos Becker ("el historiador es el sucesor dei teólogo"), es, en mi opinión, contingente en su presunción de que los valores morales son una cosa periclitada en el mundo moderno entregado a la explicación sociológica de la historia." (Lingüística e historia literaria. Madrid, Gredos, 1974. nota 36. pp 185-186.

alterações. É abstrato e, portanto, ignora a temporalidade. É totalitário e instala-se em bloco, impondo a aceitação plena ou a rejeição cabal. Não tolera a verificação de sua verdade e alimenta-se de um eterno *a priori*. Este eixo de sua loucura está tecido pelo idealismo, pela crença de que a configuração do mundo corresponde aos nossos desejos, que a realidade se amolda às nossas fantasias e, em última instância, que as fantasias fazem a história. A não correspondência entre ficção e realidade só pode conduzir a um sentido trágico, pois trata-se da evidência de que entre a subjetividade e o mundo existe uma cisão intransponível. A interpretação romântica baseia-se sobretudo nesse viés da loucura quixotesca, pautado por princípios elevados, deixando para segundo plano o lado divertido de sua loucura.

O outro eixo da loucura quixotesca segue o movimento inverso, isto é, parte do interior para o exterior. Em outros termos, Dom Quixote acredita que a restituição da ordem exemplar da cavalaria andante depende de seu valor como cavaleiro que se expressa pela força do braço. Este eixo da loucura de Dom Quixote nutre-se da experiência e está sujeito ao tempo e à história. É na loucura de caráter temporal que as obliquidades de Dom Quixote emergem. As dúvidas acerca de sua efetiva capacidade para restituir ao mundo a idade dourada vão minando o perfil do louco convicto. Enquanto a loucura abstrata mantém-se inabalável e sustenta o cavaleiro, a loucura que se expressa através da experiência vai sofrendo abalos compassados e persistentes. O riso instala-se a cada desacerto de Dom Quixote e, para a interpretação antirromântica, essa feição cômica da loucura quixotesca inviabiliza qualquer leitura trágica.

A loucura com base na experiência tem uma escala ampla que vai do individual ao social. No âmbito individual, a grande cicatriz que carrega o cavaleiro ao longo da Segunda Parte diz respeito à Dulcineia encantada. A incompatibilidade da figura da lavradora com a amada idealizada torna problemática a conexão de Dom Quixote com o universo da cavalaria, pois, embora tudo transcorra no plano da experiência, a visão lúcida da jovem montada no burrico ecoa ruidosamente no idealismo do cavaleiro. Sem questionar decisivamente sua loucura abstrata, Dom Quixote não se livra da imagem atormentada e ao mesmo tempo imprescindível da amada. Assim, especialmente no episódio da Dulcineia encantada, ambos os eixos da loucura quixotesca estão ativados de forma radical. Considerar a cena como puramente divertida parece pouco, pois se trata de um riso que, ironicamente, deixa consequências trágicas. Por outro lado, considerá-la trágica parece excessivo, pois é impossível negar a comicidade presente nos vários contrastes estilísticos criados através das falas das personagens e da narração.

Talvez, em lugar de ater-se exclusivamente às categorias do trágico e do cômico ao se tratar do *Quixote*, o mais acertado seja incorporar as múltiplas perspectivas que permitem reconhecer os vieses mais paradoxais de sua existência. A visão distanciada – engrenagem essencial do humor cervantino – e imensamente tolerante sendo capaz de compreender, por exemplo, que o elevado e o sublime podem converter-se em loucura e que a loucura pode tornar-se heroica. Entre tristezas e gargalhadas nós, leitores, seguimos os passos elevados desse cavaleiro que tropeça no chão rústico e que convive com sua loucura até o dia em que finalmente constata que os livros que leu não passam de uma escancarada mentira.



PABLO
Rejas

La recreación quijotesca en *Niebla* de Unamuno

Sandra Regina Moreira
Universidade de São Paulo

«Y ¿qué ha dejado Don Quijote? diréis. Y yo os diré que se ha dejado a sí mismo, y que un hombre vivo y eterno, vale por todas las filosofías. [...] Y diré: el quijotismo, y no es poco! Todo un método, toda una epistemología, toda una estética, toda una lógica, toda una ética, toda una religión sobre todo, es decir, toda una economía a lo eterno y lo divino, toda una esperanza en lo absurdo racional.»

Miguel de Unamuno

1. Introducción

49

Todos los que leen el *Quijote* luego perciben lo distinta que es esta obra de todas las otras. Hasta hoy, la obra maestra de Cervantes ya fue clasificada como barroca, manierista, contra reformista, realista, romántica, etc. De manera que nos sentimos delante de un verdadero laberinto, una caja de sorpresas, ya que la obra toda está centrada en la ambigüedad y en la paradoja.

Haremos este trabajo basados en lo que pensaba Miguel de Unamuno: su visión es muy particular y por eso vamos a estudiarla muy despacio. Básicamente, elegimos para estudiar la manera como la obra maestra de Cervantes ha influenciado el pensamiento de Unamuno a través del libro "*Vida de Don Quijote y de Sancho*," donde va a seguir el mismo camino hecho por Cervantes, pero razonándolo según sus propias perspectivas.¹

Así, en este trabajo haremos un breve estudio acerca de dos importantes obras de la literatura española: *Don Quijote*, de Miguel de Cervantes y *Niebla* de Miguel de Unamuno. Más específicamente, vamos a ver la influencia de la obra de Cervantes en la obra y la vida de Unamuno. Así, intentaremos trazar algunos aspectos comunes entre las dos obras.

Es fundamental, como ya hemos dicho, que nosotros veamos *Niebla* desde la lectura que Unamuno tiene del *Quijote* y de la vida, para descubrir de dónde viene la angustia que él siente por vivir en España y por ser un español.

¹ Unamuno, Miguel de: *Vida de Don Quijote y de Sancho*. 2ª ed. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1939.

2. Miguel de Unamuno: el quijotismo como filosofía de vida

Intentaremos ahora hacer un dibujo del pensamiento de Unamuno, de su manera de encarar la vida. Lo que tenemos aquí es una visión peculiar de un hombre que se inspira en Don Quijote, pero haciéndolo basado en una visión romántica.

Basado en el *Quijote*, Unamuno tiene una interpretación total de la vida humana. El quijotismo es «una filosofía que enseña a vivir, a adoptar una actitud y no a entender un pensamiento científico, teórico, en torno a la vida».² Según Serrano Poncela, el quijotismo es una filosofía esencialmente hispánica, pues contiene innumerables contradicciones que forman parte del vivir hispánico. Sus grandes problemas estarían centrados en dos direcciones: la primera es el problema que un español tiene que enfrentar, que es el vivir dentro del mundo occidental; la segunda es tener que vivir dentro de la condición total humana. El primer problema se encuentra en la hispanidad y el segundo en la esencia humana. Para esos dos problemas la figura don quijotesca ofrece la solución: «una actitud vital dirigida hacia ciertos ideales y un método: el de la fe, para llegar hasta ellos. Y una forma práctica de utilizar la fe entre los hombres: la locura».³ Unamuno, hombre extremadamente cristiano y religioso, cree que el Renacimiento, la Reforma y la Revolución llevaron las personas a creer que la vida terrenal era muy buena y por eso no tuvieron la preocupación de ganar la vida eterna a través de la fe. Pero el hombre hispánico siempre supo guardar, como nadie ha logrado, la herencia espiritual del medievo. Así, los españoles siempre supieron cómo ganar su eternidad a través de la catarsis religiosa, y no de la lógica racionalista. Serrano Poncela consigue sintetizar ese pensamiento cuando dice que «el grito de Fausto: ‘Devuélvame el alma’, debe ser el del hombre contemporáneo, y no el grito de más ciencia, más progreso, más técnica, más saber.»⁴

50

Así, el hombre español siente como imposible armonizar dos fuerzas tan contrarias como la que viene desde Europa y la que viene desde España: de ahí el sentimiento dramático y agónico que Unamuno va a sentir toda su vida. Y la solución que él nos presenta es el quijotismo, pues sólo Don Quijote logró luchar entre lo real, el mundo a su vuelta, y lo que le gustaría que ese mundo fuera. Por todo el *Quijote* nosotros nos encontramos con pasajes donde el conflicto entre realidad y fantasía aparece, como por ejemplo, en la aventura del yelmo de Mambrino.⁵ Y lo más importante para Unamuno en esa actitud quijotesca es que Don Quijote, además de profesar sus ideales, también los vive. Desde este punto de vista, lo que tenemos es que las aventuras quijotescas son un constante progreso del ideal sobre lo real y un sometimiento de la realidad a esta utopía dinámica. La quijotización de Sancho Panza es una de las pruebas más fuertes.⁶ Tenemos también que Don Quijote es dueño de un ánimo incansable y que a través de su fe consigue mantenerse irreductible, incluso cuando la realidad le salta a los ojos, como en el famoso episodio de los molinos de viento, o cuando siente tanto o más miedo que Sancho en el episodio de los batanes.

² Serrano Poncela, Segundo: El pensamiento de Unamuno, Fondo de Cultura Económica, 1976. p. 248.

³ Ibid. p. 249.

⁴ Ibid. p. 250.

⁵ Cervantes Saavedra, Miguel de. El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha. 2ª ed. Ed. de John Jay Allen. Madrid, Cátedra, 1980. (cap. XXI, 1).

⁶ Véase como ejemplificación para eso el episodio de los duques, donde en la aventura de la Condesa Trifaldi Sancho jura que sobre Clavileño pudo ver cosas maravillosas, mientras que Don Quijote! e manda que no diga tonterías ni absurdos.

De todo eso, lo que nos importa es la comparación que Unamuno hace entre Don Quijote y España: Don Quijote es un héroe creado por España mucho antes de escribir Cervantes su libro; y siendo así, el *Quijote* no es de Cervantes, sino de España, como un espejo de los sentimientos de su pueblo torturado por sentimientos opuestos. «Del alma castellana brotó Don Quijote, vivo como ella»⁷. Aquí tocamos con un asunto que vamos a desarrollar un poco más adelante, que es el siguiente: ¿vive más el ente de ficción que la persona que lo crea? De ahí viene en discusión la muerte y el hambre de inmortalidad que todos sienten. Vamos a verlo a continuación.

Como hemos dicho, *Don Quijote* es la representación misma de España, y por tener sus altos valores inspiró en Unamuno el quijotismo. Pero es importante que esté claro que su actitud quijotesca es más bien una actitud vital del «yo» ante los grandes temas existenciales que un sistema de soluciones teóricas, planificadas, de carácter ontológico o moral. Junto a eso encontramos dos particularidades del quijotismo de Unamuno: uno es el «tema del otro», muy desarrollado por él. Hablando sintéticamente, ese tema se basa en la idea de que él busca otra persona que huye de él; mejor dicho, suele oír y ver al otro cuando la distancia purifica su mensaje, lo que no pasa en el momento en que están juntos, cuando él sólo tiene ganas de huir. Al fin y al cabo, Unamuno huye del otro para buscarlo y lo evita porque lo quiere. Es una contradicción total que él intenta armonizar. El otro tema es la sensación que él tiene de que la única realidad sustancial es la realidad del «yo», con todas sus peculiaridades: este «yo» es individual y universal al mismo tiempo, pues el universo está en él y gira en torno a él, de manera que las perspectivas operan sólo en función del propio punto de vista. Para que lo verifiquemos es necesario que oigamos lo que dice el propio Unamuno: «¡No hay otro yo en el mundo! Yo soy algo enteramente nuevo; en mí se resume una eternidad de pasado y de mí arranca una eternidad de porvenir. No hay otro yo! Esta es la única base sólida del amor entre los hombres, porque tampoco hay otro tú que tú, ni otro él que él.»⁸

51

Por último, nos gustaría plantear una discusión de lo que piensa Unamuno sobre el *Quijote* como producto de Cervantes. Para Unamuno, todo héroe se empreña en el alma de un pueblo antes incluso de que éste brote a la luz de vida, pues es presentado como condensación de un espíritu difuso en ella, sólo esperando su advenimiento. «Claro está; como que en cada época respira el héroe las grandes ideas de entonces, las únicas entonces grandes; siente las necesidades de su tiempo, únicas en su tiempo necesarias, y en unas y otras se empapa. [...] No es el héroe otra cosa que el alma colectiva individualizada el que por sentir más al unísono con el pueblo, siente de un modo más personal; el prototipo y resultante, el modo espiritual del pueblo.

Y no puede decirse que guíen a éste, sino que son su conciencia y el verbo de sus aspiraciones».⁹ Al fin y al cabo, Unamuno nos dice que *D. Quijote* no es de Cervantes, sino de los españoles, ya que fueron ellos quienes lo han creado; el único trabajo que Cervantes tuvo fue el de recoger lo que había a su vuelta y ponerlo en un libro. Por último, él nos dice que el autor es dueño de la obra y del personaje hasta que los crea. Esa concepción de obra y de personajes emancipados de su escritor vamos a retomarla más adelante.

⁷ Unamuno, Miguel de. El caballero de la triste figura. 3ª ed. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1951. p. 71.

⁸ Unamuno, Miguel de. Vida de Don Quijote y de Sancho. p. 265.

⁹ Unamuno, M. El caballero de la triste figura. p. 69.

3. Una breve mirada hacia Niebla y D. Quijote

Vamos a ver ahora algunas de las características fundamentales de las obras que estamos estudiando.

El *Quijote* fue escrito en 1605 (la primera parte) y 1615 (la segunda). En 1614 salió el *Quijote* apócrifo escrito por un cierto señor Avellaneda, hecho que tuvo una gran repercusión en la segunda parte de Cervantes.¹⁰

De todo lo que leemos a sobre el *Quijote*, lo que nos parece más importante es la discusión acerca del carácter de la obra, pues a partir de esa característica los diversos estudiosos van a clasificarla. Ya hemos dicho algo sobre las varias clasificaciones utilizadas para definir el *Quijote*; la que nos parece más segura es la manierista. Pero la propia definición de Manierismo es algo confusa. Así, nos quedaremos con la de Hauser. Según él, la única manera de entender al Manierismo es como un «*produto de uma tensão entre classicismo e anticlassicismo, naturalismo e formalismo, racionalismo e irracionalismo, sensualismo e espiritualismo, tradicionalismo e inovação, convencionalismo e revolta contra o conformismo; pois sua essência repousa nessa tensão, nessa união de opostos aparentemente inconciliáveis.*»¹¹

El conflicto es fundamental para la obra manierista, pues a través de él será mostrado el conflicto de la propia vida y la ambivalencia de todas las actitudes humanas. Y de eso resulta la perspectiva manierista, que está no solamente en la naturaleza confrontante de una experiencia ocasional, sino en la ambigüedad permanente de todas las cosas y en la imposibilidad de alcanzar la certeza en cualquier cosa. «Pois nada neste mundo existe de maneira absoluta, e o oposto de toda realidade é também real e verdadeiro. Tudo se expressa em extremos opostos a outros extremos, e é somente através desse pareamento paradoxal de opostos que a afirmação significativa é possível. Essa aproximação paradoxal não significa, entretanto, que cada afirmação seja a retratação da última, mas que a verdade tem inerentemente dois lados, que a realidade é bifronte e que aderir à verdade e à realidade implica evitar toda supersimplificação e abrange coisas em sua complexidade.»¹² En el *Quijote*, uno de los episodios que mejor pueden explicar la fusión entre dos puntos opuestos es el del yelmo de Mambrino: ¿Qué es la verdad? Para uno es una cosa, para otro es otra y para cualquier otra persona es otra totalmente distinta. La bacía de barbero es tan buena como el yelmo de Mambrino, si sirve para la misma finalidad, si permite la misma ilusión.

Niebla, de Miguel de Unamuno fue publicado en 1914 por primera vez. Su clasificación, así como la del *Quijote*, también es compleja y difícil. Unamuno estuvo muy lejos de las estéticas de su época, siendo el síntoma español de la temática literaria de la búsqueda de obras «de alma y pasiones» y, principalmente en el caso de *Niebla*, de la crisis de la identidad del personaje. Así, *Niebla* es el primer relato donde un pequeño episodio doméstico se eleva a la categoría de drama de la identidad, abriendo una insalvable zanja entre la libertad y el destino. *Niebla* ya se muestra desde el inicio como algo nuevo, distinto, cuando vemos su título: *Niebla* (nivola). Luego vamos a percibir que es realmente algo nuevo, cuya fórmula trae dentro de sí. *Niebla* es además de eso una obra «autobiográfica», o sea, va a contener mucho de la agonía

¹⁰ Uno de los momentos donde percibimos la intertextualidad es cuando Don Quijote le pide a Don Álvaro Tarfe en el capítulo LXII que este, en un mesón ante el alcaide de un pueblo y el escribano, lo declare él como el verdadero Don Quijote y no aquel que anda impreso en el libro de Avellaneda.

¹¹ Hauser, Arnold. Manierismo. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1982. p. 21.

¹² Ibid. p. 22.

y de los pensamientos de Unamuno. Un punto fundamental presente en *Niebla* es la paradoja, que lleva a lo trágico. Durante toda la narración nos encontramos con situaciones paradójicas, como cuando, en el prólogo, Unamuno afirma que «sólo está de veras despierto el que tiene conciencia de estar soñando» y también que «está de veras cuerdo el que tiene conciencia de su locura», entre muchas otras cosas dichas en cualquier momento por sus personajes. Así, percibimos que el carácter paradójico de *Niebla* viene del carácter del propio Unamuno, una vez que su personalidad es completamente paradójica, además de ser un seguidor declarado de las obras y del carácter don quijotesco.

4. Los puntos comunes entre las dos obras

Aquí, vamos a ver algunas características comunes entre *Niebla* y *D. Quijote*. Para eso, vamos a trabajar con dos grandes partes: en la primera vamos a discutir de aspectos narrativos y estructurales que son comunes en las dos obras; en la segunda vamos a hacer un estudio acerca de los grandes problemas existenciales que provocan la angustia y el sentimiento dramático de la vida humana.

4.1. Estructura narrativa

Vamos a abordar en esta primera parte dos aspectos estructurales y narrativos comunes a las obras de Cervantes y de Unamuno: la historia dentro de la historia y el juego hecho a partir del narrador y sus desdoblamientos.

53

4.1.1. La historia dentro de la historia.

En este espacio vamos a ver algunas cosas respecto al fenómeno de metalenguaje en las dos obras.

A partir del capítulo II de la segunda parte del *Quijote*, comenzamos a ver el desarrollo de una perspectiva muy interesante: en la historia del *Ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha* los personajes comienzan a hablar de una historia que estaba circulando y que se llamaba *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*. Así, lo que tenemos es que dentro de la ficción es creado un segundo nivel ficcional que le da realidad al primero. Así, nos encontramos con un juego, con una trama tan bien urdida que muchas veces llegamos a dudar de lo que es real y de lo que es ficticio. De manera que en toda la segunda parte vamos a encontrar menciones a ese libro que salió exactamente un mes después que Don Quijote fue «encantado» y volvió a su villa. De modo que en su tercera salida, Don Quijote ya es famoso, no necesitando correr más tras sus aventuras, pues ellas se le presentan. En varios momentos vemos a Don Quijote ser reconocido, lo que va a causar una serie de conflictos fundamentales para la historia. Como ejemplo, podemos citar el episodio de los duques, donde ellos van a aprovecharse de la lectura de la obra y de la ingenuidad de Don Quijote y de Sancho para burlarse de ellos:

«Las razones de Sancho renovaron en la duquesa la risa y el contento y, enviándole a reposar, ella fue a dar cuenta al duque de lo que le había pasado, y entre los dos dieron traza y orden de hacer una burla a Don Quijote, que

fuese famosa y viniese bien con el estilo caballeresco; en el cual le hicieron muchas, tan propias y discretas, que son las mejores aventuras que en esta grande historia se contiene.»¹³

En el *Quijote* vamos a encontrar aún otro punto que aparece junto a los comentarios sobre el *Quijote* de Cide Hamete Benengeli, que es el *Quijote* de Avellaneda. En este caso, tenemos la entrada de un hecho real en la ficción, lo que va a llevar a una intertextualidad entre el primer *Quijote* de Cide Hamete Benengeli y el de Avellaneda, provocando una serie de acciones, las cuales lamentablemente tendremos que dejar para otra ocasión.¹⁴

En *Niebla* también vamos a encontrar la situación metalingüística. En el capítulo XVII, después de contarle a Augusto la historia de Don Eloíno Rodríguez de Alburquerque y Álvarez de Castro, Víctor le dice:

«Ahora estoy recogiendo más datos de esta tragicomedia, de esta farsa fúnebre. Pensé primero hacer de ello un sainete; pero considerándolo mejor he decidido meterlo de cualquier manera, como Cervantes metió en su Quijote aquellas novelas que en él figuran, en una novela que estoy escribiendo para desquitarme de los quebraderos de cabeza que me da el embarazo de mi mujer.»¹⁵

Augusto y Víctor comienzan a discutir acerca de la estructura de la novela. Para Víctor, las características de su novela serían: falta del argumento, o mejor, él se haría con el desarrollo; sin psicología y sin descripciones; muchos diálogos, pues sería esa la base de su novela. Entonces, Augusto le contesta que así no sería una novela:

54

« — Pues acabará no siendo novela.

No, será... será... nivola.

Y qué es eso, qué es nivola?

Pues le he oído contar a Manuel Machado [...] que una vez le llevó a Don Eduardo Benot, para leerse, un soneto que estaba en alejandrinos o en no sé qué otra forma heterodoxa. Se lo leyó y Don Eduardo le dijo: 'Pero eso no es soneto!...' 'No, señor — le contestó Machado — , no es soneto, es sonite'. Pues así es como mi novela no va a ser novela, sino... cómo dije?, navilo..., nebuloso, no, no, nivola, eso, nivola! Invento el género [...] y le doy las leyes que me place. Y mucho diálogo!

— Y cuándo un personaje se queda solo? — Entonces... un monólogo. Y para que parezca algo así como un diálogo invento *un perro* a quien el personaje se dirige.»¹⁶

Aquí, lo que tenemos es la propia fórmula de *Niebla*, pues lo que Víctor hace es contar su *nivola* exactamente como seguía la historia de *Niebla*. Luego en la primera página uno lee el mensaje: *Niebla (nivola)*. Y lo más increíble es que después de que los dos se separan, Augusto encuentra a *Orfeo*, su *perro*, y comienza a *hablar con él*, de *la* misma manera como Víctor había dicho.

¹³ Cervantes Saavedra, M. El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha. p. 285 (cap. XXXIII, II).

¹⁴ Cervantes Saavedra, M. El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha. p. 285 (cap. XXXIII, II). Cervantes en su libro *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*. Barcelona, Sirmio, 1988. Él nos presenta todavía una tesis interesantísima sobre la identidad de Avellaneda.

¹⁵ Unamuno, M. *Niebla*. p. 91.

¹⁶ *Ibid.* p. 92.

De todo eso percibimos la relación metalingüística: la historia es explicada o comentada por otra historia dentro de ella misma; sería la idea del «mise en abîme».

4.1.2. El narrador y sus dobles.

En el *Quijote* encontramos una estructura narrativa fuertemente basada en el juego que Cervantes hace con relación a quién escribió la novela, quién la cuenta y cómo la cuenta; así, vamos a percibir un juego entre el autor, el narrador y el intérprete. En el prólogo de la primera parte, el narrador comienza contándonos la dificultad de hacer el prólogo para aquella novela tan graciosa y de largo entendimiento. Cuando se decide a no poner nada y olvidar las enormes aventuras leídas, un amigo consigue persuadirlo y de su conversación sale el prólogo que nosotros leemos. Luego aquí ya hay un desdoblamiento del narrador en un pseudonarrador, pues el «amigo» no es nada más que una continuación del propio narrador. En el capítulo IX de la primera parte,¹⁷ Cervantes nos presenta un «autor», Cide Hamete Benengeli y un traductor e intérprete morisco que hablaba castellano. Lo que Cervantes hace es crear personajes de una manera tan convincente que uno en cierto momento para y se pregunta: «Pero ¿quién es ese Cide Hamete Benengeli? ¿No era Cervantes quien había escrito el *Quijote*?». Cervantes crea una sensación de verosimilitud, y lo más interesante es que él construye esa historia para derribar los libros de caballerías, pero la manera de destruir la fantasía es con otra fantasía, lo que acaba siendo una paradoja. De manera que si pensamos esquemáticamente, tenemos: autor = Cervantes; pseudoautor = Cide Hamete Benengeli; narrador = amigo (persona «autónoma» con relación a Cervantes); traductor/intérprete = fantasía con intención realista.

En *Niebla*, también vamos a encontrar un desdoblamiento del narrador, pero el juego que se hace en esta obra es muy distinto. La obra ya comienza de una manera bastante rara: el prólogo fue hecho por Víctor, uno de los personajes de la *nivola*. En ese hecho hay una cosa realmente increíble: Víctor, como personaje, se muestra amigo de Miguel de Unamuno, autor real de la *nivola*, a quien prometió hacer un prólogo para su obra. Lo que vemos aquí es que Víctor sería un pseudoautor, pues, como ya hemos dicho más arriba, él estaba escribiendo una *nivola*. Eso no es muy común, pero la obra va siguiendo un rumbo banal. Hasta que, en el capítulo XXV, la cuestión se complica, pues la acción es cortada por una intervención del autor (?). De manera que el autor se confunde con el narrador y ya no sabemos exactamente quién es quién. Lo que va realmente a cambiar la historia es un acontecimiento en el capítulo XXXI, donde la historia va para el lado de la fantasía: Augusto, después de ser abandonado por Eugenia, piensa en suicidarse y se resuelve a buscar a don Miguel de Unamuno, pues había en cierta ocasión leído un libro suyo donde él hablaba del suicidio. Entonces ocurre lo más raro que uno puede ver ocurrir: el encuentro entre el ente de ficción y su creador. Y aquí, hay la confusión total entre el personaje (ficción) y el autor (realidad). Así que ya no sabemos quién es ese Unamuno: si es el autor que pone el nombre al comienzo del libro, si es el del prólogo o si es sólo una invención, un sueño: el conflicto ya está completamente formado.

55

¹⁷ Así como Cervantes, nosotros vamos a llamar de primera parte el Quijote que salió en 1605 y segunda parte la continuación de 1615, aunque sepamos que la primera parte se divide en cuatro.

4.2. El hombre en conflicto.

Ahora, vamos a desarrollar un aspecto muy fuerte presente en *Niebla*: el conflicto del hombre con el mundo y consigo mismo; decimos «hombre» pensándolo como una ere- atura capaz de obrar y, por eso, de existir. ¿Será entonces que el ente de ficción es también un hombre de carne y hueso? Pero, ¿qué es un ente de ficción? Vamos a ver ahora que la realidad y la fantasía no están tan lejanas una de la otra, y que pueden engendrar muchos conflictos.

4.2.1. Realidad y fantasía: un cuestión de conflicto

«... pues no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero don Quijote van ya tropezando, y han de caer del todo, sin duda alguna. *Vale.*»¹⁸

Así termina la segunda parte del *Ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. De ese trozo lo que nos interesa es que el aparente objetivo de Cervantes al escribir el *Quijote* fue alertar a las personas acerca del peligro que representaban las novelas de caballerías. Tomando como ese el real motivo, nos vemos ante una paradoja: Cervantes escribió una realidad para destruir una fantasía, siendo que la realidad es también una fantasía. Entonces, ¿qué son realidad y fantasía y cuáles son sus límites?

56

Lo que tenemos en la obra de Cervantes es una mezcla entre realidad y fantasía: cuando Don Quijote sale a buscar aventuras, todos saben exactamente la diferencia entre las dos. Pero a partir de la segunda parte, las cosas comienzan a fundirse: la locura de Don Quijote va pasando continuamente para Sancho, de manera que en el episodio de los duques es Sancho quien ve cosas maravillosas al «volar» sobre Clavileño:

«— Yo, señora, sentí que íbamos, según mi señor me dijo, volando por la región del fuego y quise descubrirme un poco los ojos; pero mi amo, a quien pedí licencia para descubrirme, no la consintió; mas yo, que tengo no sé qué briznas de curioso y de *de-sear saber lo que se me estorba e impide, bonitamente y sin que nadie lo viese, por junto a las narices aparté el pañuzuelo que me tapaba los ojos, y por allí miré hacia la tierra, y parecióme que toda ella no era mayor que un grano de mostaza, y los hombres que andaban sobre ella, poco mayores que avellanas, porque se vea cuán altos debíamos de ir entonces.*»¹⁹

Ya Don Quijote le dice a Sancho que no puede ser y que o Sancho miente o sueña.

En este trozo verificamos el juego existente entre la realidad y la fantasía, o mejor, Sancho, uno de los representantes de la realidad en la novela parece haber enloquecido, mientras Don Quijote, el representante de la fantasía parece estar completamente cuerdo. Ese inesperado cambio de papeles va a aparecer muchas otras veces en el *Qui-*

¹⁸ Cervantes Saavedra, Miguel de. El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Cap. LXXII, II.

¹⁹ Ibid. p. 335 (XLI, II).

jote, como por ejemplo, en el famoso discurso de las armas y las letras, que demuestra la sanidad de Don Quijote.

Así, según Octavio Paz, en la obra de Cervantes «há uma contínua comunicação entre realidade e fantasia, loucura e senso comum. *A realidade castelhana, com a sua presença apenas, faz de Dom Quixote um espantalho, um personagem irreal; mas de súbito Sancho duvida e já não sabe se Aldonza é Dulcineia ou a lavradora que ele conhece, se Clavileño é um corcel ou um pedaço de madeira. É a realidade castelhana que agora vacila e parece inexistente. A desarmonia entre Dom Quixote e seu mundo não se resolve como na épica tradicional, pelo triunfo de um dos princípios, mas por sua fusão.*»²⁰

En *Niebla* también vamos a encontrar un conflicto entre la realidad y la fantasía, pero la dirección no es la misma. El primer hecho conflictivo ya fue aludido anteriormente cuando hablamos de la cuestión del narrador y sus dobles: hay una mezcla entre las personas reales y los entes de ficción en el momento en que Unamuno entra en la ficción y habla con sus personajes. La duda surge porque sabemos que Unamuno es real, entretanto él se confunde con los entes de ficción. ¿Por qué? Porque Unamuno tiene una visión acerca de los personajes que es la siguiente: ellos son tan reales como un hombre de carne y hueso cuando obran. Y por eso Unamuno habla con Augusto Pérez, pues ellos son iguales y ocupan la misma posición. Ahora, ¿de dónde viene la creencia de que él es igual a Augusto o Víctor y de que ocupan una misma posición? Del conflicto creador X creatura, o sea: Augusto es un sueño de Unamuno, pero al mismo tiempo, Unamuno es un sueño de Dios, de manera que Unamuno y Augusto son creaturas frágiles que pueden desaparecer así que sus respectivos «dioses» despierten de su sueño. Así, a través de Augusto, Unamuno nos pasa su duda sobre su propia existencia y la nuestra. ¿Será que, como Augusto, no somos también entes de ficción, incapaces de regir nuestros caminos y de tener nuestras propias ideas? La agonía existencial perteneciente al pensamiento unamuniano reaparece al final del capítulo XXV cuando el «autor» de la *novela* interrumpe la historia diciendo:

«Mientras Augusto y Víctor sostenían esta conversación nivolesca, yo, el autor de este nivola, que tienes, lector, en la mano, y estás leyendo, me sonreía enigmáticamente al ver que mis nivolescos personajes estaban abogando por mí y justificando mis procedimientos, y me decía a mí mismo: «Cuán lejos estarán estos infelices de pensar que no están haciendo otra cosa que tratar de justificar lo que yo estoy haciendo con ellos! Así, cuando uno busca razones para justificarse no hace en rigor otra cosa que justificar a Dios. Y yo soy el Dios de estos dos pobres diablos nivolescos.»²¹

En ese trozo, la primera idea que tenemos es que Unamuno se pone como un Dios que hace lo que quiere con sus personajes. Y esta idea sigue hasta el encuentro entre él y Augusto, donde vamos a percibir lo conflictiva que es la realidad, pues Unamuno baja de la condición de Creador hasta la condición de creatura, tornándose un juguete como el otro.

²⁰ Paz, Octavio. Signos (NOTA INCOMPLETA)

²¹ Unamuno, Miguel de. *Niebla*. p. 130-131.

4.2.2. El despertar de la fantasía

El despertar del estado de fantasía va a ser distinto en las dos obras que estamos estudiando. En el *Quijote* el proceso es bastante largo y no ocurre desde un hecho aislado, sino va a pasar desde el comienzo de la segunda parte, siendo acentuada en el episodio de los duques y en el encantamiento de Dulcinea, siendo total en la lucha entre el Caballero de los Leones y el Caballero de la Blanca Luna, donde la derrota de Don Quijote se extiende de la batalla a la vida.

En el episodio de los duques, Don Quijote encuentra la Fama, y es la primera vez que él se siente un caballero andante de verdad:

«/.../ y aquel fue el primer día que de todo en todo D. Quijote conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico, viéndose tratar del mismo modo que él había leído se trataban los tales caballeros andantes en los siglos pasados.»²²

Pero todo es una farsa armada por los duques, de manera que no pasa de burlas. Y con todas las burlas Don Quijote acaba por percibir cuán frágil es su caballería andante, de modo que sólo se ve feliz cuando se marcha en búsqueda de nuevas aventuras. Al fin y al cabo, los duques, con la intención de divertirse, mostraron a D. Quijote lo frágil que era su caballería andante, como cuando se pasa el «desencantamiento» de Dulcinea: aquí Don Quijote se ve atado por su propia fantasía, pues no puede ayudar a su querida Dulcinea, sino Sancho, según lo que había dicho Merlín. Vamos a recordar lo que hemos dicho arriba, cuando nos referimos al cambio de papeles entre Don Quijote y Sancho: los dos vuelven a cambiar, pues el «desencantamiento» y, por lo tanto, la felicidad de Don Quijote está en manos del realista Sancho Panza. Pero nada podría ser más natural en un episodio tan paradójico como lo es el episodio de los duques. El último punto al cual queremos referirnos es el de la batalla entre Don Quijote y el misterioso Caballero de la Blanca Luna (Sansón Carrasco). Aquí, lo que ocurre es una lucha entre la realidad y la fantasía (aunque la realidad fuera también una fantasía), entre lo ideal y lo real. La pérdida de Don Quijote simboliza la pérdida de la fantasía, y eso sería su despertar.

En *Niebla* también hay un largo camino que lleva al despertar de la fantasía. Lo que va a disipar la «niebla» en que Augusto se ve continuamente cercado es la traición de Eugenia y Mauricio, cuando faltaban apenas dos días para la boda.

Sintiéndose engañado por Eugenia, Augusto sólo ve el suicidio como solución, y se resuelve a encontrarse con Don Miguel de Unamuno. Y va a ser en esa conversación que pasará el verdadero despertar:

«— Es que tú no puedes suicidarte aunque lo quieras.
¿Cómo? — exclamó al verse de tal modo negado y contradicho.
Sí. Para que uno se pueda matar a sí mismo, ¿qué es menester? — le pregunté.
Que tenga valor para hacerlo — me contestó.
No — le dije —, que esté vivo!
.....
¿Cómo que no existo? — exclamó.
No, no existes más que como ente de ficción; no eres, pobre Augusto, más que un producto de mi fantasía y de las de aquellos mis lectores que lean el relato que de tus fingidas venturas y malandanzas he escrito yo; tú no eres más que

²² Cervantes Saavedra, Miguel de. El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha. Cap. XXI, II.

un personaje de novela, o de nivola, o como quiera llamarle. Ya sabes, pues, tu secreto.²³

Ese es el despertar de Augusto, pero que trae consigo otra cosa muy importante; el cuestionamiento de la existencia de Unamuno y, de manera extendida, de nosotros. Augusto le dice a Unamuno que, además de este ser también un ente de ficción, es además dependiente de él, pues sólo va a vivir a través de sus personajes, lo que trae más un hecho importante: la inmortalidad. Para Unamuno, una de las cosas más agnizantes era la expectativa de la muerte, pues él tenía sed de inmortalidad. La propia postura que él tiene durante la conversación va cambiando conforme Augusto le dice que él sólo podrá vivir dentro de sus entes de ficción y a través de ellos, mostrándole que luego iba a morir.

4.2.3. El engaño, el desengaño y la muerte

El camino desarrollado por Don Quijote fue el del engaño a través de las lecturas hechas por él de los libros de caballerías; el desengaño, un camino mucho más largo, que llevó las burlas hechas con él y con Sancho hasta el enfrentamiento con Sansón Carrasco vestido de Caballero de la Blanca Luna y la imposibilidad de negarse la realidad, llevando Don Quijote a la muerte:

«Le grand inconvénient de la vie réelle et ce qui la rend insupportable à l'homme supérieur, c'est que, si l'on y transporte les principes de l'idéal, les qualités deviennent des défauts, si bien que fort souvent l'homme accompli y réussit moins bien que celui qui a pour mobiles l'égoïsme ou la routine vulgaire.»²⁴

59

Ahora que la realidad le había saltado a los ojos, Don Quijote no podía esconderse más tras su idea fija.

Unamuno, en su *Vida de don Quijote y Sancho*, ve la muerte de Don Quijote mezclándola con *La vida es sueño*²⁵ de Calderón de la Barca de la manera siguiente:

«Soñó Don Quijote que era caballero andante hasta que todas sus aventuras 'en cenizas le convierte la muerte — desdicha fuerte!' (II, 19).
¿Qué fue la vida de Don Quijote?
'¿Qué es la vida? Una ilusión, una sombra, una ficción, y el mayor bien es pequeño: que toda la vida es sueño y los sueños, sueños son.' (II,19).»²⁶

Así, para Unamuno, la muerte de Don Quijote aparece como una última afirmación de su independencia, así como su arrepentimiento — en parte obligado, pero con sentido propio. La muerte de Don Quijote fue personal, real e irrevocable, de manera que no sufriría más usurpaciones de ningún Avellaneda. Según Armando F. Zubizarreta,²⁷ «de esta prolongación viva del Quijote que muere para ser más él, nace la personalidad y obra de don Miguel de Unamuno.»

²³ Unamuno, Miguel de. *Niebla*, p. 148-149.

²⁴ Renan, Ernest. *Marc-Aurille* apud Barreto, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo, Ática, 1989.

²⁵ Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. Ed. Ciriaco Morón. 17ª ed. Madrid, Cátedra, 1990.

²⁶ Unamuno, M. *Vida de Don Quijote y de Sancho*. p. 288.

²⁷ Zubizarreta, Armando F. *Unamuno en su «nivola»*. Madrid, Taurus, 1960. p. 290.

En *Niebla*, el camino hecho es el del engaño, que va del comienzo de la *nivola* hasta el fin de su noviazgo con Eugenia; el desengaño causado por Eugenia, ya que es por ella por lo que él va a buscar a Unamuno, que le da la sentencia final, y por último la muerte, causada por la revelación hecha por Unamuno. Pero con relación a la muerte hay mucho que decir. Ya hemos puesto anteriormente que el capítulo decisivo de *Niebla* es el XXXI, cuando se produce la entrevista con el autor-personaje Unamuno. Unamuno se sitúa como si fuera «Dios» ante su pobre creación. Pero con el desarrollo de la entrevista, su creación le muestra que son iguales y que así como él se van a morir todos, incluso Unamuno:

«No quiere usted dejarme ser yo, salir de la niebla, vivir, vivir, vivir, verme, oírme, tocarme, sentirme, dolerme, serme. ¿Conque no lo quiere? ¿Conque he de morir, ente de ficción? Pues bien, mi señor creador don Miguel, también usted se morirá, también usted, y se volverá a la nada de que salió... Dios dejará de soñarle! Se morirá usted, sí, se morirá aunque no lo quiera; se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, sin quedar uno! Entes de ficción como yo; lo mismo que yo! Se morirán todos, todos, todos. Os lo digo yo, Augusto Pérez, ente ficticio como vosotros, nivolesco, lo mismo que vosotros. Porque usted, mi creador, mi don Miguel, no es usted más que otro ente nivolesco, y entes nivolescos sus lectores, lo mismo que yo, que Augusto Pérez, que su víctima...»²⁸

Lo más interesante en este capítulo es su contenido autobiográfico — autobiográfico no en el sentido de hechos reales, sino del pensamiento. Y ese carácter va a aparecer de la siguiente forma: en el comienzo, el autor-personaje se posiciona como el creador superior a la creatura; pero en el momento en que la creatura comienza a poner su existencia en discusión, a llamarle de ente de ficción de la misma manera, hay un rompimiento total de lo que iba antes, y comienza una verdadera lucha entre los dos, donde Unamuno pelea por su inmortalidad. El modo que él encuentra de mostrarse superior es matando a Augusto, para imponer su «real gana». Pero al fin del libro, con la muerte de Augusto, nos queda la seguridad de su suicidio, o mejor, tenemos que Augusto consiguió emanciparse de su creador y él mismo hizo su final. La certeza se nos da por conocimiento del pensamiento de Unamuno, que cree que quien se queda inmortal en la memoria de todos es el personaje y no el autor, además de creer que para existir es sólo necesario obrar: «Existir es obrar, y Don Quijote, ¿No ha obrado y obra en los espíritus tan activa y vivamente como en el suyo obraron los caballeros andantes que le habían precedido, tan activa y vivamente como tantos otros héroes, de cuya realidad histórica no falta algún Don Álvaro Tarfe que atestigüe?»²⁹ Unamuno también dice que muchos de sus personajes *nivolescos* son mucho más reales en sus contradicciones porque poseen más verdad humana que muchos personajes realistas. Tenemos aquí clara la cuestión del ente de ficción X hombre de carne y hueso. Además de eso, lo que también podemos percibir con fondo autobiográfico en el capítulo XXXI de *Niebla* es que Augusto acaba teniendo la función de despertar la agonía en Unamuno y su sentimiento de lo trágico: el no saberse ahora él es un sueño y, siendo sueño, estar en la permanente duda de que a cualquier momento su creador puede despertar e echarle a la nada, no habiendo así la posibilidad de inmortalidad.

²⁸ Unamuno, M. *Niebla*. p. 154.

²⁹ Unamuno, M. *El caballero de /1.1 triste figura*. p. 69.

5. Unamuno y Cervantes: la crítica social

Cervantes, como se sabe, luchó en la batalla de Lepanto donde se le estropeó la mano; después, al volver para España, fue hecho cautivo junto con varios compañeros. Su rescate costó casi toda la renta de su familia, y él tuvo que trabajar en empleos no muy destacados; después, por injusticia o algún delito menor fue preso, y según se cuenta, escribió la primera parte del *Quijote*. Si pensamos en la vida de Cervantes, a uno se le ocurre luego la idea de buscar en el *Quijote* una fuerte crítica social. Y nosotros podemos encontrar una crítica, por ejemplo, de la vida inútil de los duques, que puede relacionarse con la intención de mostrar los lectores de las novelas de caballerías, o aún una crítica a la España ociosa del siglo XVII que «bostezaba» y que debería ser combatida. Así, la vida de Don Quijote podría ser una simbología de la lucha entre lo ideal y lo real, mostrando así la sociedad de su época.

Entretanto, los románticos vieron mucho más en la figura de Don Quijote: vieron en él un mártir de todo un pueblo; es como si él fuera un mesías que vino a la tierra para liberar a los oprimidos y deshacer los agravios. Dentro de esa visión, está encajado Unamuno. Su visión romántica del héroe español (no cervantino, sino como una creación colectiva como dijo Unamuno) va a influenciar toda su vida como una filosofía, como hemos dicho más arriba. También, como ya hemos dicho, Unamuno no se quedaba simplemente en el hecho de pensar como «su» Don Quijote, pero así como la figura ejemplar, también cometía sus quijotadas:

«¿De qué me serviría predicar a los cuatro vientos el evangelio de Don Quijote, si llegada la ocasión no me metiese en quijoterías por los mismos pasos por que él se metió? Encontrarse él con algo que le pareciese desmán o entuerto y arremeter, era todo uno.»³⁰

61

Esa opinión es exteriorizada durante años indecisos en la política española y luego enseguida Unamuno es exiliado por primera vez. Unamuno encara el exilio de Fuerteventura como su primera aventura quijotesca. La influencia de Don Quijote es tan fuerte que, confinado, vertido a Europa por confinamiento, Unamuno da una declaración total de su devoción:

«Tu evangelio, mi señor Don Quijote, al pecho de tu pueblo cual venablo lancé, y el muy bellaco en el establo sigue lamiendo el mango de su azote.
Y pues que en él no haya de tu seso un brote me vuelvo a los gentiles y les hablo tus hazañas, haciendo de San Pablo de tu fe, ya que así me toca en lote.
He de salvar el alma de mi España, empeñada en hundirse en el abismo con su barca, pues toma por cucaña
lo que es maste, y llevando tu bautismo de burlas de pasión a gente extraña forjaré universal el quijotismo.»³¹

Y ese quijotismo de Unamuno le llevaba a reírse de sus enemigos sin miedo, pues era esa la grande arma de «su» Don Quijote. Cerca de su muerte, él siente la misma agonía que había sentido en su segundo confinamiento. Por todo eso, nos parece lógico que encontráramos una crítica social en *Niebla*. Y de hecho la encontramos.

³⁰ Zubizarreta, A. Unamuno en su «nivola». p. 43.

³¹ Ibid. p. 44.

En *Niebla*, Unamuno va a dibujar un cuadro de la España de su época: Augusto es un hombre de bien, y por lo tanto, de bienes, que no necesita trabajar; Eugenia es una mujer inconformista porque a ella no le gusta trabajar, pero como es pobre, se ve obligada a dar clases de piano; Mauricio es una prolongación de los pícaros históricos que rechazan el trabajo y pasan la vida buscando la manera más fácil y rápida para enriquecerse. En medio de esas características aparece el anarquismo, que es nada más que una caricatura de la utopía, de la intelectualidad alienada. Metafóricamente, Augusto simboliza la España que se muere, mientras Mauricio representa la España que bosteza, lo que nos lleva a imaginar que la *niebla* es también política. Siendo también un hecho político, la niebla muestra lo floja, lo extraña que está la política española en los años de la publicación de la obra.

A ese respecto, Blanco Aguinaga dijo que «la afirmación de la personalidad propia, la lucha contra el instinto, el afán de dominio sobre los demás, la distancia entre la vida y la filosofía, la relación de dependencia entre los seres humanos, son los temas obsesivos de una narrativa descarnada, poblada de personajes a la vez enterizos y problemáticos y en cuyo fondo suele alentar, aunque disminuida por la tensión superficial de las pasiones, una vigorosa y crítica visión de la realidad provinciana española cuya estricta trabazón familiar (noviazgo, matrimonios, hermandad, filiación y nepotismo) es el germen de conflictos.»³²

6. Conclusión

Ahora, vamos a recorrer brevemente el estudio hecho para sacar algunas conclusiones.

62 Lo primero que hemos visto ha sido el quijotismo como filosofía de vida. Este punto es el primero porque es fundamental para el entendimiento de la obra unamuniana, visto que en él vamos a encontrar la respuesta para el comportamiento y para el pensamiento y actitudes presentes en su *nivola Niebla*. Así, para comenzar, la filosofía es el quijotismo y no el cervantismo, pues desde el *Quijote* Unamuno cree que quien queda en la memoria de un pueblo es el personaje y no su autor. Así, el personaje no es solamente un ente de ficción, sino un «hombre de carne y hueso» que gana ese estatuto por sus obras. Así, tenemos el personaje emancipado de su creador, de donde viene el conflicto creador X creatura: el creador (Unamuno) no le permite a su creatura (Augusto) que esta tenga su propia vida y sus propios pensamientos, generando un conflicto, pues la creatura le echa al creador la duda de que el segundo también es un personaje hecho por un creador mayor: Dios. Este último conflicto viene de la personalidad de Unamuno, que le pasa al lector la misma duda de que nosotros también somos un sueño de Dios y que cuando él despierte seremos tirados a la nada.

Los puntos narrativos también van a llevar a esa conclusión. La historia dentro de la historia desarrolla la cuestión metalingüística de la explicación de *Niebla* a través de la *nivola*, que aparece como siendo de Víctor, pero que es de Unamuno. El narrador y sus dobles va a alcanzar el exacto punto central de la obra: la dicotomía realidad/fantasia, donde habrá el gran conflicto entre el ente de ficción y el hombre real en el momento de la conversación entre Unamuno (el creador) con Augusto (la creatura). Este es el punto máximo de *Niebla*, pues vamos a ver desarrollados en ese capítulo el gran tema de la mortalidad X inmortalidad. Al fin tenemos la muerte de Augusto que creemos haber sido suicidio por las razones ya expuestas.

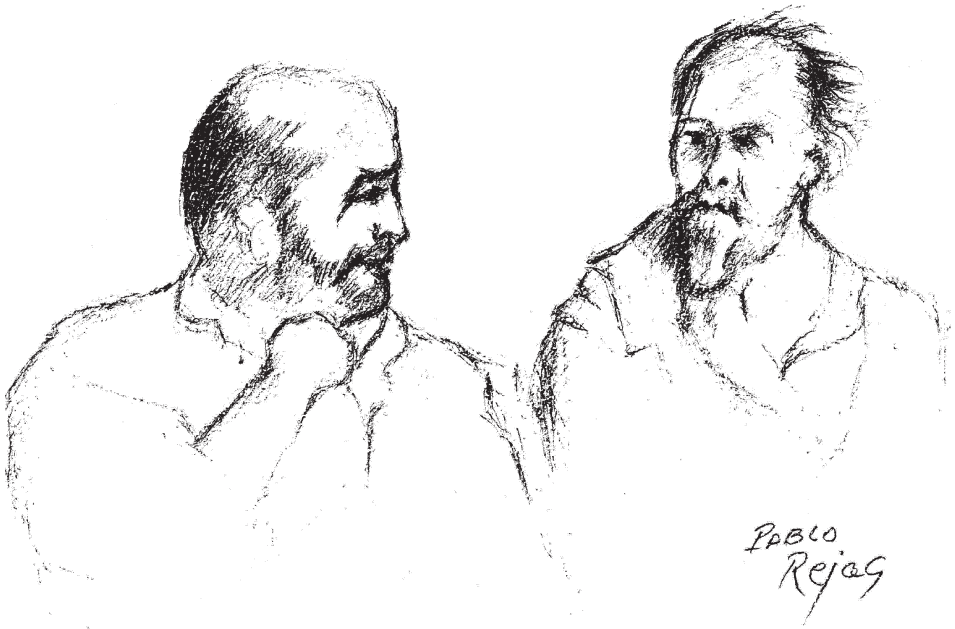
³² Rico, Francisco. Historia y crítica de la literatura espw1011. Barcelona, Grijalbo, 1980. Tomo 6. p. 242.

Al fin y al cabo, todo acaba de una manera o de otra llegando al conflicto que Unamuno trajo de sí mismo para su obra: el afán de inmortalidad, de ser más que un sueño, visto que los sueños son muy frágiles para cualquier certeza.

Lo que nos parece claro es que *Niebla* es una obra confesional de Unamuno, donde él reparte con el lector un poco de sus angustias. Angustias causadas por su propia personalidad paradójica y por las influencias profundas que Don Quijote dejó en el fondo de su alma.

7. Referencia bibliográfica:

- Auerbach, Erich. *Mimesis*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Blanco Aguinaga, Carlos et alii. *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*. Madrid, Castalia, 1979. Tomos II y III.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha. 2ª ed. Ed. de John Jay Allen. Madrid, Cátedra, 1980.
- García Blanco, Manuel. *En torno a Unamuno*. Madrid, Taurus, 1960.
- Hauser, Arnold. *Maneirismo*. Sao Paulo, Perspectiva/Edusp, 1982.
- Mosquera Villar, José Luis. *De la lógica a la paradójica: un estudio en torno a Unamuno*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1979.
- Ortega y Gasset, J. *Meditaciones del Quijote*. Madrid, Revista del Occidente en Alianza Editorial, 1981.
- Paz, Octavio. *Signos em rotação*. Sao Paulo, Perspectiva, 1976.
- Rico, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona, Grijalbo, 1980. Tomos 5, 6, 7 y 8.
- Serrano Poncela, Segundo. *El pensamiento de Unamuno*. México, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Unamuno, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid, Espasa-Calpe, 1967.
- El caballero de la triste figura*. 3ª ed. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1951.
- Niebla*. 27ª ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1971.
- Vida de Don Quijote y de Sancho*. 2ª ed. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1939. Zubizarreta, Armando. *Unamuno en su «nivola»*. Madrid, Taurus, 1960.



Pablo
Rejas

Uma releitura do Quixote de Cervantes pelo Dom Quixote de Ângelo Agostini

Sandra Regina Moreira
Universidade de São Paulo

1. Introdução

67

O *Quixote*,¹ de Miguel de Cervantes, é uma das maiores obras da literatura universal. Através do número imenso de estudos realizados a seu respeito e também de sua influência em muitas outras obras pode-se avaliar um pouco de seu valor. Na Espanha, podemos ver de maneira notável um pouco dessa influência em Miguel de Unamuno, com *sua Vida de Dom Quijote y de Sancho* (1939); no Brasil, um bom exemplo da herança cervantina é o romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto (1992). Mais românticos ou mais realistas, o fato é que o *Quixote* influenciou e continua influenciando gerações de leitores, críticos e autores que tentam, quixotesicamente, desvendar-lhe os mistérios.

No Brasil, uma corrente de análise que vem há algum tempo ganhando espaço dentro dos estudos cervantinos é o estudo de recepção do *Quixote*. E dentro dessa mesma linha de estudo que venho desenvolvendo meu projeto de Mestrado desde 1996, tendo como objeto central o jornal ilustrado *Dom Quixote*,² de Ângelo Agostini.

O *Dom Quixote* de Agostini foi publicado no Rio de Janeiro de 1895 a 1903, durante a presidência de Prudente de Moraes e de Campos Sales. De fundo político, os temas nacionais e cotidianos são tratados com muita atenção e, sobretudo, com muita ironia, o que fez deste um dos principais periódicos lidos naquela época. Além da iro-

¹ A edição utilizada do Quixote foi a comentada e anotada por John Jay Allen (Madrid, Cátedra, 1994). As citações procedem dessa edição indicando, entre parênteses, a parte da obra (I ou II) e o capítulo em numeração romana.

² Para evitar confusões durante a leitura deste trabalho, foram adotadas as seguintes grafias para distinguir as publicações e os personagens de Cervantes e de Agostini: Cervantes – Quixote / Dom Quixote; Agostini – Dom Quixote / Dom Quixote.

nia, os principais instrumentos de luta usados por Agostini são, nada mais nada menos, que seus dois personagens centrais: Dom Quixote e Sancho Pança, além da própria Dulcineia — eternamente «encantada» e agora sob a forma de um Brasil distante dos ideais de ordem e progresso apregoados pela República (1889). O que se vê nesta publicação é uma adaptação do mito quixotesco conforme à realidade brasileira do final do século XIX e início deste.

Nas páginas do jornal ilustrado *Dom Quixote* o leitor se reencontra com a famosa dupla cavaleiro andante / escudeiro no meio de diversas aventuras; Dom Quixote reaparece mais engenhoso que nunca lutando por seu novo ideal, e Sancho, como não podia deixar de ser, está ainda mais gracioso. Neste estudo serão analisadas a interpretação que é dada ao mito e a acomodação pela qual os personagens cervantinos passaram para chegar até o Rio de Janeiro dos malandros. Para isso, antes de começar a análise propriamente dita, será feito um breve estudo sobre a presença da dupla Dom Quixote / Sancho Pança na América e no Brasil.

2. A presença do Quixote em terras americanas

No Brasil, o interesse pela cultura hispânica não surgiu por acaso; segundo Mônica Pimenta Velloso (1996), isso ocorreu por diversos motivos que serão expostos a seguir.

Primeiramente, é necessário levar em conta diversos fatores e movimentos que estavam acontecendo no Brasil do final do séc. XIX e início do séc. XX, como o antilusitanismo e o movimento jacobino,³ que nessa época assumem força crescente, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Os movimentos obtêm bastante popularidade apoiando a luta contra a carestia de vida e, conseqüentemente, combatendo a atuação dos portugueses na vida pública. O antilusitanismo acaba traduzindo o desejo de quase todos os setores sociais que aspiravam a uma sociedade moderna, industrial e urbana, uma vez que se associou à ideia de modernidade à de antilusitanismo, identificando Portugal com o atraso do passado colonial brasileiro. Num contexto de crescente desprestígio das tradições portuguesas como esse, ocorreu um clima favorável à penetração de algumas ideias e valores hispânicos. Assim, a herança cultural da Espanha seria recuperada, por exemplo, através de um personagem da literatura clássica espanhola como Dom Quixote. Mas não foi apenas o antilusitanismo o único responsável por essa mudança. Certamente há nesse momento um forte apelo de nacionalidade e modernidade envolvendo o personagem de Cervantes; porém, não se tratava apenas de resgatar o herói criado pela narrativa espanhola do século XVII. O que aparece é um herói atualizado e vivo, capaz de traduzir os valores e anseios dos tempos modernos, tanto na Espanha quanto na América.

— Sancho amigo, has de saber que yo nací, por querer del cielo, en esta nuestra edad de hierro, para resucitar en ella la de oro, o la dorada, como suele llamarse. Yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos. (I, XX)

E não seria esse o desejo de todos: viver numa «edad dorada» totalmente de acordo com suas aspirações?

³ Formado por membros e simpatizantes da «Revolução Federalista» (1892-1893), que envolveu o Rio Grande do Sul, Santa Catarina e o Paraná.

Na virada do séc. XIX, a Espanha atravessava uma crise política sem precedentes na história. Abalada pelo fim das guerras coloniais e pela intervenção dos Estados Unidos, o país experimentou a mais profunda desilusão com a política, além da perda de confiança nacional. Desconfiava-se não da política em si, mas dos homens que a faziam e do modo de fazê-la. Os intelectuais vivenciaram particularmente essa situação de desorientação social, procurando nas artes novos referenciais para resgatar o sentido da nacionalidade. Entre a geração de 98 será bastante intensa a separação entre política e modernidade. Para estes, a verdadeira Espanha deveria ser procurada na vida cotidiana do povo. Assim, caberia ao escritor e à literatura, através das tradições populares, desvendar o enigma da nacionalidade. Essa missão grandiosa do intelectual na modernidade não se construiu ao acaso; fez-se necessário resgatar tradições e mitos que garantissem a sua legitimidade e o seu respaldo social. É nesse sentido que se deu a incorporação do mito quixotesco à literatura modernista espanhola. Projetado e atualizado em utopias modernas, o símbolo quixotesco serviria de estímulo à ação intelectual de caráter regenerador. Nesse contexto, o resgate da figura de Dom Quixote significa a recuperação das ideias, símbolos e utopias como instrumentos eficazes no processo de transformação social:

¿Y qué ha dejado Don Quijote?, diréis. Y yo os diré que se ha dejado a sí mismo, y que un hombre vivo y eterno, vale por todas las filosofías. [...] Y diré: ¡el quiijotismo, y no es poco! Todo un método, toda una epistemología, toda una estética, toda una lógica, toda una ética, toda una religión sobre todo, es decir, toda una economía a lo eterno y lo divino, toda una esperanza en lo absurdo racional. (Unamuno, 1967:290-291)

A obra de Unamuno, conforme já foi apontado no início deste estudo, é um ótimo exemplo de como a figura de Dom Quixote tomou uma forma idealizada através da exaltação da loucura do cavaleiro, interpretada como grandeza, ousadia, enfim, como elemento indispensável ao empreendimento social. A cega confiança que ele tinha em si mesmo deveria servir para inspirar a Espanha moderna, da mesma forma que a utopia e o sonho aspirados pelo personagem cervantino o emancipara de seu criador, permitindo que este vivesse com um alento próprio, segundo acreditava Unamuno (Zubizarreta, 1960:44).

Essa nova visão do intelectual como um «combatente» tomou diversas formas. Na Hispano-América, por exemplo, em meados do séc. XIX e início do séc. XX, vários periódicos reconstruem a dupla Dom Quixote / Sancho Pança através da paródia como motivo de sátira político-social à nacionalidade.⁴ Predomina a ideia de que por trás do riso e da caricatura está a reflexão filosófica, resultando daí o caráter universal da obra. Embora não seja a tônica geral, em algumas dessas obras é visível a ênfase americanista: «Hemos escrito un *Quijote* para América Española y de ningún modo para España» (Velloso, 1996:211).

Outros intelectuais preferiram defender o arrojo do personagem cervantino como exemplo para a América. Assim, aventurar-se no terreno do ridículo visando a alcançar a virtude é a «mais cervantesca das empresas e um programa de vida para o continente americano» (Velloso, 1996:211). Dessa forma, na América o que se verifica é que a obra de Cervantes ganha realidade extraliterária, somando-se aos valores concretos da realidade. Assim, o seu personagem converte-se numa espécie de modelo espiritual e literário.

⁴ Quixote (Brasil, 1895-1903), Don Quijote (México, 1919-1920) e D. Quijote de los Andes (Buenos Aires, 1926-27).

Volto, neste ponto, a perguntar sobre a simbologia do cavaleiro cervantino. Por que foi escolhida por tantas publicações uma figura tão ligada ao universo da fantasia e da ficção para ser uma espécie de intérprete da realidade? Talvez Luís Costa Lima possa ajudar nesta reflexão. Segundo ele,

O Quixote relaciona o fictício com o cotidiano, não para que apenas ria do primeiro e corrobore a sensatez do segundo /.../. Com Cervantes nasce o ficcional moderno, a partir de uma dupla negação: negação da fantasia indiscriminadora e negação da intocabilidade do cotidiano (Lima, 1986:62).

Assim, segundo Lima, o *Quixote* engendraria uma nova visão: a da ficção. A partir desta, a realidade passa a ser compreendida como fantasia e como cotidiano: ambos os aspectos estão sujeitos à ironia, ao questionamento e à relativização. Além disso, é indiscutível que certas técnicas criadas por Cervantes acabam por se intensificar no mundo moderno: uma delas é a crise de autoridade, bastante marcada no *Quixote* e em suas *Novelas exemplares*, por exemplo. No primeiro, há a presença de um narrador, de um tradutor e de um autor árabe (Cide Hamete Benengeli); no prólogo das novelas, o próprio autor renuncia a sua autoridade moral quando se coloca no mesmo nível dos leitores.⁵ Da mesma maneira o quadro «Las Meninas» de Velázquez, por exemplo, indica que o mundo pode ser visto a partir de diversas perspectivas.

Por fim, Dom Quixote está também irremediavelmente ligado a uma herança de humor, ainda que esse elemento tenha facetas trágicas, como acreditavam os defensores de uma visão romântica do romance de Cervantes. E este é um ponto fundamental na escolha da dupla cavaleiro / escudeiro pelos intelectuais e caricaturistas: estes perceberam que o humor aparece como a principal linguagem capaz de despertar e mobilizar a atenção do público. É através do riso e do escárnio que se falam e denunciam as verdades mais cruéis. Segundo Mônica Velloso (1996), nas publicações contemporâneas ao *Dom Quixote*, os intelectuais e caricaturistas se apresentam como verdadeiros cavaleiros andantes, propondo-se a lutar pela justiça social e pela instauração de uma imprensa sã e livre. O lápis do caricaturista é comparado a uma lança de combate às injustiças sociais.

Sobre a tradição cervantina no Brasil, Luís da Câmara Cascudo (1976) esclarece alguns pontos muito interessantes. Segundo ele, os personagens cervantinos, Dom Quixote em particular, estão bastante presentes na memória popular brasileira via tradição oral. O autor sugere a possibilidade de o *Quixote* já ser conhecido no Brasil desde o século XVII, quando uma remessa de mais de 300 exemplares da primeira parte chegou à América Hispânica. Dessa forma, a possibilidade de intercâmbio entre esses países é um fato possível e que deve ser levado em conta. Além disso, grande parte das correntes migratórias espanholas que se dirigiram para o Brasil em meados do séc. XIX era composta de agricultores, de onde se conclui que uma parte expressiva de suas tradições haja sido transmitida de forma oral. Assim, segundo Câmara Cascudo (1976), teria sido através das narrativas familiares, de contos, provérbios, refrãos e trocadilhos passados de pai para filhos que parte expressiva da herança cultural

⁵ No referido prólogo das *Novelas Exemplares*, Cervantes explica que deu o nome de «exemplares» às novelas porque «no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí. Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos. Donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables, antes aprovechan que dañan» (1992:63-64). Mas será que com um autor que compartilha a posição do leitor, abrindo mão de sua autoridade moral, podemos encontrar exemplos nas ditas «novelas exemplares»?

espanhola teria sido incorporada a nossa cultura. Não se pode ignorar também os chamados «embaixadores espontâneos»: Câmara Cascudo designa assim imigrantes, exilados, viajantes, sacerdotes e revolucionários que participaram do intercâmbio cultural entre Espanha e América. Através deles e de suas histórias pessoais, muitas das tradições espanholas ficaram conhecidas e, na apropriação pelos povos americanos, ganharam diversas leituras.

Um outro ponto importante na questão da recepção do *Quixote* no Brasil refere-se à leitura da obra. A construção do imaginário Dom Quixote / Sancho Pança, no Brasil do final do séc. XIX e meados da década de 1910, deve ser pensado, segundo Mônica Pimenta Velloso, «a partir do complexo entrecruzamento de influências entre as chamadas cultura erudita e cultura popular» (1996:193). Assim, as figuras do cavaleiro e do escudeiro não foram recortadas diretamente da obra de Cervantes pela maioria dos intelectuais da época. Com exceção de Lima Barreto e Bastos Tigre, não se tem conhecimento de outros intelectuais que tenham realmente feito uma leitura sistemática da obra de Cervantes; a grande maioria teve um maior contato com o *Quixote* a partir de interpretações, críticas e polêmicas. Tudo indica que na Espanha e em outros países ocorreu a mesma coisa, ou seja, uma difusão oral e popular do ideal quixotesco, muitas vezes alheia até mesmo à leitura da obra original. Isso explica a presença de tantas ideias que não correspondem exatamente ao *Quixote*, assim como de imagens para sempre associadas ao cavaleiro cervantino, como os famosos moinhos de vento. Portanto, as figuras de Dom Quixote e Sancho, assim como diversos episódios da história acabaram se convertendo em algo extremamente familiar e conhecido. Tem-se, dessa forma, um campo livre para a imaginação e à criatividade já que, no processo de apropriação cultural, foram apagados enfatizados ou simplesmente remodelados diversos elementos da narrativa original.

Pensando especificamente no caso de Agostini, nada se pode dizer sobre este ter ou não lido o *Quixote* ou apenas conhecê-lo por via oral ou através de estudos críticos; sua biografia em nada esclarece. Apenas se podem levantar hipóteses calcadas numa análise de sua leitura do mito quixotesco: é pensando nisso que passo à análise do *Dom Quixote*.

Como o jornal foi publicado durante quase nove anos, foram selecionados apenas o editorial e duas ilustrações do primeiro número, por representarem a síntese do objetivo de Agostini ao editá-lo. Esses textos⁶ serão estudados levando-se em consideração os seguintes aspectos: a fixação da dupla cavaleiro / escudeiro no imaginário popular, a retomada de passagens marcantes do *Quixote*, a caracterização do cavaleiro andante, do escudeiro Sancho Pança e de Dulcineia, e também a presença da ideia fixa que leva os heróis a agirem.

3. Dom Quixote e os moinhos de vento

O primeiro texto que será analisado é a ilustração da capa do primeiro número, representada na página seguinte.

Esta ilustração tem um significado especial, pois está apresentando o jornal aos leitores. Mas o que mais chama a atenção do leitor é o fato de o jornal estar sendo apresentado pelos famosos personagens de Cervantes: Dom Quixote e seu

⁶ A palavra *texto* está empregada aqui no sentido semiótico, ou seja, como todo objeto de significação e de comunicação, independente do uso da expressão escrita (Barros, 1988).

escudeiro Sancho Pança. A figura se compõe ainda pela presença de Rocinante e do inseparável asno, tão querido por Sancho. Para o leitor comum, esses personagens trazem a lembrança de uma certa história que conta aventuras de um herói diferente, enlouquecido; essa lembrança se toma mais intensa com a presença, ao fundo, da ilustração de dois moinhos de vento, uma referência à aventura mais conhecida de Dom Quixote. E o retrato parece bastante fiel, pois os personagens possuem as mesmas características físicas descritas na obra de Cervantes: Dom Quixote é um cinquentão magro, alto e possui um bigode razoável; Sancho, ao contrário, aparenta menos idade, é baixinho e rechonchudo. Para se assemelhar ainda mais ao personagem cervantino, este Dom Quixote vem vestido de cavaleiro e empunha sua lança, à qual se prende uma faixa em que se pode ler o nome do jornal, de seu autor e o endereço da publicação.

Mesmo que o *Quixote* não tivesse sido lido por todo o público do jornal, o fato é que as figuras de cavaleiro e escudeiro já faziam parte do imaginário popular, bem como a tão difundida aventura dos moinhos de vento. Pode-se ver daí que a ilustração escolhida por Agostini para figurar como capa do primeiro número não poderia ser mais acertada, pois ele conseguiu atrair a atenção do público e sua curiosidade: o que é que poderia trazer um jornal que tem como título o nome de um certo cavaleiro sonhador e maluco? Será que este novo Dom Quixote vem para combater moinhos de vento ou, talvez, para libertar sua amada Dulcineia? Talvez ele ainda esteja perseguindo sua ideia fixa, tão presente no romance de Cervantes. Mas afinal, para que viria um cavaleiro andante para o Brasil recém transformado em República? Afinal, o próprio Agostini foi um incansável lutador que brigou pela derrubada do Império e instauração da República. Não seria este, então, um sistema perfeito, o sonho utópico do criador do Dom Quixote? Se assim o fosse, não se explicaria a presença batalhadora ou mesmo cômica do cavaleiro. Estas respostas talvez estejam no editorial do mesmo número,⁷ que transcrevo a seguir.

72

4. «Mais *civilização*, mais progresso, mais humanidade»

É universalmente conhecida a obra monumental de D. Miguel de Cervantes. E por isso, nos julgamos dispensados de dizer o que foi o herói famoso, cujo nome lhe serve e nos serve de título.

A pouco e pouco os nossos leitores e o público terão ensejo de perceber que este nosso *Dom Quixote*, já pelo nome, já pelo seu caracter exquisito, tem muita afinidade e até mesmo algum parentesco com o decantado e engenhoso fidalgo de La Mancha.

Embora o tempo seja outro e o decurso de séculos dêesse lugar a progressos admiráveis na Ciência, na Arte, na Política, em todos os ramos, emfim, do saber humano, o certo é que neste fin de siècle ainda se soffre muito, ainda se é victima de um sem numero de prejuízos moraes, e de inqualificáveis abusos, praticados quasi sempre pelos fortes, ou que suppoem sel-o, contra os fracos, que são, na maioria dos casos os que não teem consciência da sua força.

Apezar de se haver derramado rios de sangue humano pela affirmação da supremacia do direito sobre a força, e não obstante a civilização da nossa epocha, há uma tendencia fatal para adoptar, e dar-lhe fôros de legitimidade, o tremendo axioma do ferreo Bismarck: —*A força antes do direito*.

Pois bem: com o pensamento na sua Dulcinéa, que é esta patria brasileira, tão

⁷ Foi mantida a grafia original.

bella e tão forte, o *Dom Quixote*, que ora se apresenta, està resolvido e prompto a quebrar muitas lanças pelo seu grande ideal, que é:

— *Mais civilização, mais progresso, mais humanidade.*

Se, na realização deste programma, encontrar *Dom Quixote* as disilluções que asoberbaram o seu incomparável homonymo, affrontal-as-ha intemerato e prosequirá àvante —tendo o cuidado, porém, de prestar mais atenção ao seu fiel escudero, o precioso Sancho Pança, que o acompanhará, indefectível, em toda a penosa jornada, que o avisará de todos os perigos iminentes, e lhe dará sempre a nota realista, a nota pratica, a nota philosophica dos acontecimentos.

Assim apresentado, *Dom Quixote* curva-se reverente, e:

— Sauda o magistrado supremo da Nação, o illustre Dr. Prudente de Moraes, de cuja alta capacidade intellectual, de cujos sentimentos humanitários, esperam os bons brasileiros a paz e o progresso desta grande Patria.

— Sauda o notável representante desta cidade, o Dr. Furquim Wemeck, fazendo votos sinceros para que, como prefeito, consiga dotar o Rio de Janeiro com os melhoramentos que a prova da competência do Sr. Dr. Del Vecchio pode suggerir e executar.

— Sauda também o integro cidadão Dr. André Cavalcanti, chefe de policia, e seus dignos auxiliares, rogando-lhe em nome da civilização, haja de empregar a energia moral e a força material necessárias, para a prompta e decisiva repressão das scenas de vandalismo com que certos grupos ameaçam a tranquillidade publica.

— E, por fim, *Dom Quixote* sauda os seus bons collegas da imprensa desta Capital e da dos Estados, e o respeitabilissimo publico, aos primeiros desejando a maior união na defeza das boas causas, e ao ultimo —que Deus o livre e guarde dos nefastos acontecimentos por que passou ultimamente.»⁸

Este primeiro editorial do Dom Quixote apresenta diversas afinidades com a obra de Cervantes. Primeiramente, há a presença dos personagens centrais: Dom Quixote, Sancho e Dulcineia. No entanto, conforme a análise irá mostrando, além das semelhanças há, principalmente, muitas diferenças na acomodação do mito quixotesco à realidade brasileira. Focalizando a princípio o Dom Quixote, pode-se fazer diversas observações. Em primeiro lugar, este novo cavaleiro andante ressurge dentro de seu melhor estilo: defender os fracos, desfazer o mal e endireitar o que está torto, ou seja, defender os interesses de todos os «bons *brazileiros*». No entanto, diferentemente do «*herói famoso*» e do «decantado e engenhoso fidalgo de La Mancha», este Dom Quixote renasce tendo como missão fundamental libertar sua «Dulcineia», que é «*esta patria brasileira, tão bella e tão forte*», do atraso em que está mergulhada e dos grupos que insistem em mantê-la longe do grande ideal, que é «*Mais civilização, mais progresso, mais humanidade*». Assim, já é possível ver que, ainda que ambos cavaleiros sejam movidos por uma ideia fixa, esta aparece diferenciada entre eles. Em Cervantes, Dom Quixote tinha por «*idea fija*», além de defender os fracos e oprimidos, restaurar a ordem da cavalaria andante através da força de seu braço e das «aventuras» por ele enfrentadas (ou criadas). E é nessa ideia fixa que se centra sua loucura, pois se não está envolvido em «aventuras» ou se não fala a respeito da cavalaria andante, Dom Quixote se porta como o mais equilibrado dos seres.

O cavaleiro de Agostini também tem seu projeto que, conforme se pode verificar, possui diversos pontos coincidentes com o de Dom Quixote. Assim, ambos cavaleiros possuem um grandioso projeto social —seja restabelecer a ordem da cavalaria e trazer de volta a Idade de Ouro, seja tomar o Brasil uma pátria tão forte quanto possível. E,

⁸ *Dom Quixote*, 25/01/1895.

da mesma forma, ambos projetos são utópicos, o que faz com que o leitor perceba que só podia ser mesmo um herói quixotesco para tentar levá-lo adiante, o que justifica com perfeição a escolha feita por Agostini. Com relação a esse aspecto, nota-se que no editorial não aparece nenhuma referência à famosa loucura do cavaleiro: o que o leva a agir não é a leitura de um sem fim de histórias fantásticas que «se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio» (I, I, p. 100). O que ele deseja é um futuro ideal, e mesmo que isso seja um sonho ou uma ilusão —como o é até hoje—, não é fruto da perda da consciência da realidade, mas exatamente do contrário: são as barbaridades, os desmandos que o levam a lutar. Portanto, o que parece impulsionar nosso herói é um espírito nacionalista muito profundo, uma vez que este não é mais o cavaleiro cervantino: recriado, ele ganhou novo alento e nova identidade, ainda que muitas características, como o autor deixa claro, lembrem o fidalgo de La Mancha. Um aspecto que diferencia um projeto do outro é o tom nacionalista: é bastante clara e evidente a menção que Agostini faz de libertar a pobre Dulcineia, «*esta patria brasileira, tão bella e tão forte*». Assim, este novo cavaleiro estará centrado num objetivo nacionalista e, portanto, romântico, tratando de expulsar ou anular aqueles que insistem em impor «A força antes do direito.» Outro aspecto bastante interessante é que este Dom Quixote luta por libertar sua dama «encantada», que nada mais é do que uma metáfora de um Brasil indefeso e entregue à anarquia de determinados grupos. Assim, se no *Quixote* a Dulcineia é um dos pilares centrais da fantasia do cavaleiro andante, sendo, portanto, um meio através do qual ele pretende alcançar seu objetivo, no *Dom Quixote* de Agostini desencantar Dulcineia é a própria finalidade do herói.

Antes de passar para a representação do escudeiro, vale apontar que se mantém neste novo Dom Quixote a coragem e a valentia, sendo que Agostini lhe dá uma característica especial: diferentemente do herói cervantino, este não se deixará abalar pelos problemas que certamente terá que enfrentar: «*Se, na realização deste programma, encontrar Dom Quixote as disilluções que assoberbaram o seu incomparável homonymo, affrontalas-ha intemerato e proseguirá àvante*».

Há vários pontos interessantes na comparação entre o Dom Quixote de Cervantes e este. Enquanto o projeto do primeiro era uma volta a um passado ideal («*Edad dorada*»), restabelecendo a ordem da cavalaria andante, este se preocupa com fazer um futuro ideal. E para isso, ele pede ajuda à população, que deve perceber que não é fraca, apenas «*não teem consciência da sua força*», e também às autoridades governamentais, criando um interessante jogo discursivo baseado em sucessivas manipulações,⁹ que podem ser percebidas nos últimos quatro parágrafos do editorial: o presidente Prudente de Moraes possui «alta capacidade *intellectual*» e «sentimentos humanitários», além de ter poder para realizar aquilo que dele esperam os «bons *brazileiros*»; o prefeito Furquim Wemeck e o Sr. Dr. Del Vecchio devem conseguir realizar o que a população espera deles, que é «dotar o Rio de Janeiro com os melhoramentos que a prova da competência do Sr. Dr. Del Vecchio pode *suggerir* e executar»; André Cavalcanti, chefe de polícia, e seus auxiliares, por serem descritos como «íntegros» e «dignos», devem agir civilizadamente («em nome da *civilização*») e empregar «a energia moral e a força material necessárias, para a *prompta* e decisiva repressão das *scenas* de vandalismo com que certos grupos ameaçam a *tranquillidade* publica»; os colegas de imprensa são «bons», isto é, devem, ou deveriam, estar em «*defeza* das boas causas», que são, é claro, as causas defendidas pelo Dom Quixote.

⁹ O conceito de manipulação utilizado neste momento está de acordo com o desenvolvido pela professora Diana L. P. de Barros (1988).

O que se pode perceber nessa sequência de manipulações é que quando se diz, por exemplo, que o chefe de polícia é um íntegro cidadão, seus auxiliares são dignos, o prefeito é notável, o presidente é ilustre, intelectual e humano e o Sr. Dr. Del Vecchio é capacitado e competente, significa que, se estes não corresponderem aos anseios da população e não cumprirem com suas obrigações, não possuem nenhuma das qualidades que lhes foram atribuídas.

Outro detalhe interessante neste editorial que diferencia este cavaleiro do cervantino está no fato de que em nenhum momento no *Quixote* o herói pede ajuda a alguém: o cavaleiro age só e pretende ele mesmo transformar o mundo que o cerca naquela fantasia que tem em mente; isto se explica pelo seu desejo de conquistar a Fama e ser conhecido por seus «feitos».

Antes de analisar o próximo texto, vale ainda apontar um aspecto fundamental deste editorial: a presença do notório escudeiro Sancho Pança, pois não existe cavaleiro sem escudeiro nem escudeiro sem cavaleiro; um não existe sem complementar e sem ser complementado pelo outro. No *Quixote*, a realidade e a fantasia não saltam aos olhos só através das ações de Dom Quixote, mas principalmente pela oposição entre ele e Sancho. Portanto, não poderia faltar no *Dom Quixote* de Agostini a figura do escudeiro. E quais características traz essa figura que o leitor pode reconhecer? Primeiramente, é o companheiro que estará ao lado do cavaleiro em suas batalhas («seu fiel escudeiro, o precioso Sancho Pança, que o acompanhará, indefectível, em toda a penosa jornada»). Depois, está a seu cargo avisar Dom Quixote dos perigos e exercer o que faz de melhor: mostrar-lhe a realidade («o avisará de todos os perigos iminentes, e lhe dará sempre a nota realista, a nota prática»). Assim, se o cavaleiro ameaçar entrar na fantasia, seu fiel escudeiro estará pronto para fazê-lo voltar à realidade. É muito interessante como a ideia comum de que Sancho é um escudeiro fiel parece permanecer no imaginário popular. Outra coisa que chama a atenção na descrição que Agostini faz de Sancho é o fato de que, além do tom realista e prático, também é o responsável pela «nota *philosophica* dos acontecimentos». Certamente isto se relaciona com os refrãos que, no *Quixote*, são proferidos a todo instante, à guisa de qualquer tema e muitas vezes sem ter relação com o assunto. Sancho aparece, então, também idealizado, pois seus famosos refrãos agora aparecem dotados de sabedoria, caráter que nem sempre transparecia no *Quixote*.

75

5. O «Dom Quixote de Cervantes» e «O nosso Dom Quixote»

O próximo texto desta breve análise é fundamental para este trabalho, pois é, de certa forma, uma representação visual do editorial. Para fins didáticos, vou dividir o quadro em dois e denominá-los da seguinte forma: o «Dom Quixote de Cervantes» será o quadro A e «O nosso Dom Quixote» será o quadro B.

A primeira coisa que se pode notar é que o quadro A é a representação fiel da famosa cena de Gustave Doré, criada para ilustrar o primeiro capítulo do *Quixote*. Já o quadro B é uma releitura do primeiro, só que em vez de retratar um momento do *Quixote*. Ele denuncia os conflitos sociais e políticos do Brasil do final do séc. XIX. Apesar de abordar uma temática diferente, a figura de Dom Quixote e de Sancho são exatamente como a descrita no *Quixote*, conforme a análise da primeira ilustração já havia apontado: o cavaleiro cinquentão, alto e magro em oposição ao escudeiro mais baixo e gordinho.

Várias outras coisas podem ser observadas nestes quadros gêmeos e opostos. No A. Dom Quixote está lendo livros e a sua volta há projeções que sua própria

imaginação fazia das leituras, enchendo todo o cenário de cavaleiros lutando contra os mais diversos adversários, princesas sendo sequestradas, encantadores de toda espécie, etc. Já no quadro B, Dom Quixote se encontra rodeado de periódicos diversos (O Apóstolo, Gazeta da Tarde, Correio da Tarde, A notícia, etc.) e com a espada empunhada. Não há, neste quadro, o mesmo tema das novelas de cavalaria; a violência é agora real e retrata os problemas pelos quais passavam Magé, o Rio de Janeiro, o Paraná, Santa Catarina e o Rio Grande do Sul. Pode-se perceber que se confirma uma ideia presente no editorial que estudamos anteriormente: se no *Quixote* era a fantasia de histórias maravilhosas que levaram Dom Quixote a agir e decidir tomar-se um cavaleiro andante, no *Dom Quixote* é a realidade contada através dos jornais que lhe rodeiam, mostrando-lhe a terrível situação na qual mergulhara sua «Dulcineia». E isto já se anuncia ao pé dos dois quadros, onde se lê: «— Encheu-se lhe a *phantasia* de tudo o que se achava nos livros» para o «Dom Quixote de Cervantes», e «*Enche-se-lhe a phantasia de tudo que se acha nos jornaes...*» para «O nosso Dom Quixote». Note-se a mudança do tempo verbal: enquanto no primeiro é um passado já concluído (pretérito perfeito do indicativo), no segundo é utilizado o presente do indicativo, indicando continuidade, exatamente da forma que foi dita pelo editorial.

Continuando, no quadro A há uma donzela no extremo esquerdo sendo levada por um malfeitor como os muitos que povoam as histórias dos livros de cavalaria; já no quadro B, essa mesma donzela é uma representação da imprensa jornalística que não tinha liberdade para denunciar coisas que aconteciam no país. É importante notar como a uma se amarram os braços, e à outra se acorrentam os braços e se amordaça. É o próprio símbolo da imprensa sem liberdade e, pela data que aparece —93-94—, é fácil concluir que a crítica é feita para o governo de Floriano Peixoto, que durou de 1891 a 1894.

Um dos momentos que mais chama a atenção no quadro B está representado através de duas figuras que, se colocadas juntas, lembram muito o famoso quadro de Goya «Os fuzilamentos do dia 3 de maio de 1808». E a lembrança não vem à toa: a cena representa fuzilamentos ocorridos em Santa Catarina.^{10 11} Pela semelhança do tema, a cena reproduzida recorda o quadro de Goya: mudou o tempo e o cenário, mas não mudaram algumas práticas nem mesmo a brutalidade; antes, pioraram. Observando esta cena e a pintada por Goya, pode-se ver que em ambas uma das vítimas se mostra de peito aberto para receber os tiros de seus assassinos, o que aumenta a covardia dos algozes. Da mesma forma há já uma pilha de homens mortos, só que, diferentemente do quadro de Goya, neste os corpos já estão sendo devorados por urubus, aumentando ainda mais o grotesco da cena. É claro que a intenção é proposital, pois ao ser retratada dessa forma, através de referências grotescas, a cena tem ampliada a selvageria e a forma de atuar dos assassinos.

Um detalhe mais no quadro B é outro momento retratado no canto inferior direito: vê-se um vagão de trem com o número 136 V pintado num dos lados. Esta cena faz menção ao caso do vagão 136 V que foi transformado por um ex-diretor da companhia de trens em prisão. O caso foi diversas vezes mencionado nas páginas do *Dom Quixote*¹² e acabou ganhando espaço nas páginas centrais do primeiro número pela total arbitrariedade com que agia o tal ex-diretor.¹⁰

Enfim, no quadro B há prisões, sequestros, execuções e batalhas reais, ou seja, muita brutalidade e crueldade.

¹⁰ *Dom Quixote*, no 06, ano 1, p. 2.

Um aspecto fundamental que merece nota é a presença de Sancho no quadro B. No *Quixote*, ele aparece apenas no capítulo 7, por ocasião da segunda saída do cavaleiro; no quadro B, como fiel escudeiro de quem já foi feita menção, está ao lado de seu amo numa atitude de quem contém e consola. Assim, se confirma a função e a fidelidade de Sancho conforme se anunciara no editorial.

Neste texto duplo, um último aspecto importante que marca com clareza a oposição de ambas as cenas é a atitude do cavaleiro que, no quadro A, está empolgado e mergulhado no prazer de suas leituras, sempre individuais, sonhando ser um cavaleiro como Amadis de Gaula; no B, o novo Dom Quixote mostra todo seu desespero e desalento diante do que lê nos jornais, precisando receber o apoio de Sancho para não se deixar abater pela realidade cruel que se descortina perante seus olhos.

Observações finais

Sem dúvida, a escolha da ilustração da capa do primeiro número é muito apropriada, levando-se em conta o projeto social de seu autor, Ângelo Agostini. Utópico ou não, este *Dom Quixote* chegou preparado para a luta, conforme os textos analisados deixam muito claro. Neles é muito importante o fato de estarem bem marcadas as diferenças e as semelhanças entre os personagens cervantinos e os recriados por Agostini.

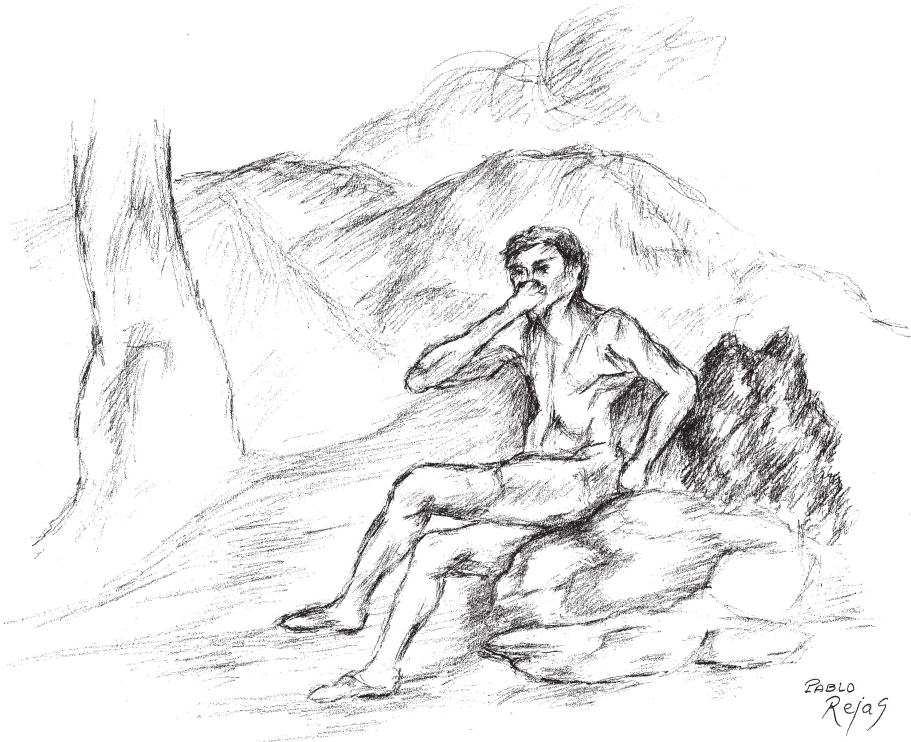
Talvez o ponto mais forte desta releitura do *Quixote* de Cervantes seja o caráter nacionalista dado ao cavaleiro andante e a seu escudeiro, além de ser também notável a incrível fixação do mito popular, através do próprio aspecto físico de Dom Quixote e da tão comentada fidelidade de Sancho. O tom nacionalista, próprio de uma visão romântica, combina perfeitamente com o resgate dos intrépidos personagens cervantinos em ambiente tão contraditório e, por isso mesmo, tão propício quanto o Brasil. O que não impede, entretanto, uma desconcertante e atual nota irônica: será que só mesmo a atuação de um cavaleiro andante, disposto a «deshacer todo género de agravo» (I, I), pode salvar o Brasil de tão profunda crise?

77

6. Bibliografia

- Dom Quixote*, 25/01/1895, Rio de Janeiro, nº 1, p. 1, 2, 4-5.
- Barreto, Lima, 1992, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, São Paulo, Ática.
- Barros, Diana Luz Pessoa de, 1988, *Teoria do discurso. fundamentos semióticos*, São Paulo, Ed. Atual.
- Carrilla, Emilio, 1951, *Cervantes y América*, Buenos Aires, Imprensa de la Universidad.
- Cascudo, Luís da Câmara, 1976, «Imagens de Espanha no popular do Brasil», *Revis-tade Dialectología y Tradiciones populares*, XXXII, pp. 73-81.
- Cervantes, Miguel de, 1994, *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 16ª ed, Madrid, Cátedra.
- , 1992, *Novelas ejemplares*, Madrid, Editorial Castalia.
- Lima, Herman, 1963, *História da caricatura no Brasil*, Rio de Janeiro, José Olympio.
- Lima, Luis Costa, 1986, «Cervantes, a separação entre o fictício e o ficcional», *Sociedade e discurso ficcional*, Rio de Janeiro, Guanabara.
- Rama, Carlos M., 1982, *Historia de las relaciones culturales entre España y la América Latina- siglo XIX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

- Unamuno, Miguel de, 1967, *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Espasa-Calpe.
—, 1939, *Vida de Don Quijote y de Sancho*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
Velloso, Mônica Pimenta, 1996, *Modernismo no Rio de Janeiro. Turunas e Quixotes*, Rio de Janeiro, Ed. Fundação Getúlio Vargas.
Zubizarreta, Armando, 1960, *Unamuno en su «nivola»*, Madrid, Taurus.



Cardênio: de personagem novelesco a jornalista do Don Quixote (1895-1903) de Ângelo Agostini

Sandra Regina Moreira
Universidade de São Paulo

1. Introdução

81

Quase três séculos depois da publicação do Quixote¹ por Miguel de Cervantes, Ângelo Agostini lançou no Rio de Janeiro, em 1895, seu jornal ilustrado Don Quixote^{1 2}. Esta publicação tinha por objetivo comentar os fatos cotidianos com uma boa dose de bom humor, marca inconfundível da obra deste grande ilustrador italiano³. No Don Quixote, o público reconhece alguns dos principais personagens cervantinos impregnados pela cultura brasileira e envolvidos em diversas situações inusitadas, como, por exemplo, as enchentes e epidemias que assolavam o Rio de Janeiro de então. Em um outro trabalho anteriormente publicado⁴, estudamos os personagens centrais do jornal de Agostini – Dom Quixote e Sancho, entretanto, não são estes os únicos personagens cervantinos que reaparecem no Don Quixote: outros acompanharam a vinda da intrépida dupla manchega e também aportaram em terras tão longínquas dos campos de Montiel. Falamos do barbeiro Mestre Nicolau, do bacharel Sansão Carrasco e de Cardênio, também

¹ A edição utilizada do *Quixote* foi a comentada e anotada por John Jay Allen (Madrid, Cátedra, 1994). As citações procedem dessa edição indicando, entre parênteses, a parte da obra (I ou II) e o capítulo em numeração romana.

² Para evitar confusões durante a leitura deste trabalho, foram adotadas as seguintes grafias para distinguir as publicações de Cervantes e de Agostini: Cervantes – *Quixote*; Agostini – *Don Quixote*.

³ Ângelo Agostini (1843-1910), nascido na cidade de Vercelli, veio cedo ao Brasil e aqui criou suas raízes, lutando pela defesa de seus ideais através de publicações de enorme sucesso e penetração popular, como o *Diabo Coxo* (São Paulo, 1864-1865), o *Cabrião* (São Paulo, 1866-1867) e a *Revista Ilustrada* (Rio de Janeiro, 1876-1896). Através de suas caricaturas, Agostini defendeu de forma contundente o movimento abolicionista e a Proclamação da República (1889).

⁴ Moreira, S. R., 1999, "Uma releitura do *Quixote* de Cervantes pelo *Dom Quixote* de Angelo Agostini", *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, IX, pp. 169-182.

chamado na obra cervantina de o Roto de la Mala Figura (I, XXIII, 291), Caballero de la Sierra e Caballero del Bosque (I, XXIV, 292-293).

No *Quixote*, cada um desses personagens ocupa um espaço importante. Mestre Nicolau está sempre acompanhado pelo cura Pero Pérez⁵, e ambos interferem na história de Dom Quixote de diversas formas: são os autores do famoso escrutínio da biblioteca do fidalgo, condenando à fogueira e á danação vários livros de cavalarias lidos por Alonso Quijano (T, VII); no episódio da Sena Morena, criam o ardil da Princesa Micomicona, visando a levar o cavaleiro de volta a sua aldeia, o que conseguem através de outro ardil: o “encantamento” de Dom Quixote, que é dessa forma enjaulado e conduzido a sua casa (I, XLVI), o que põe fim a sua segunda salda e à primeira parte de suas aventuras, impressas em 1605. Na segunda parte e terceira salda do cavaleiro, Mestre Nicolau e o Cura são substituídos na missão de conduzir Dom Quixote de volta a sua aldeia pelo bacharel Sansão Carrasco. Este é um dos personagens que se destaca no *Don Quixote* de 1615 por interferir decisivamente na trajetória do cavaleiro manchego. Sansão Carrasco aparece no capítulo IR da segunda parte e sua participação na trama é fundamental, já que é o primeiro leitor da primeira parte das aventuras de Dom Quixote que interfere na história do cavaleiro, contando o enorme sucesso que suas peripécias haviam alcançado e instigando-o a sair uma terceira vez. Sansão Carrasco é ainda o grande responsável pela derrota de Dom Quixote e pelo fim de sua vida cavalheiresca, atoando sob a falsa aparência de Caballero de la Blanca Luna (II, LXTV).

Cardênio é um personagem bastante interessante, pois sua história fragmentada e a loucura que manifesta instigam a imaginação do cavaleiro, que se empenha em saber tudo sobre suas desventuras amorosas. Estas são contadas por Cardênio durante seus momentos de lucidez no episódio da Sena Morena e logo na estalagem de Juan Palomeque, à qual se soma uma rede intensa de personagens vindos de diversas partes que aproveitam a ocasião e narram suas histórias, como o Capitão Cativo e a bela Zoraida, por exemplo. Será nessa estalagem que se resolvem as complicadas relações amorosas de Cardênio e Luscinda, Doroteia e Dom Fernando, numa narrativa próxima ao romanesco⁶.

No *Dom Quixote*, esses três personagens cervantinos adquirem importância porque aparecem em diversas ocasiões assinando variadas colunas do jornal. Vamos analisar neste artigo, especificamente, a trajetória de Cardênio, cuja loucura fascina o cavaleiro andante. Na publicação de Agostini, ele assina quatro colunas que tratam de uma das mais importantes festas populares: o Carnaval. A partir da análise do personagem cervantino e do recriado por Agostini, pretendemos evidenciar quais são as características específicas de cada um, bem como que razões podem ter levado à escolha desse pseudônimo.

2. Cardênio, personagem novelesco

No episódio da Serra Morena (I, XXIII a XXXI), Dom Quixote e Sancho se deparam com uma nova aventura que envolve um misterioso personagem: Cardênio. Durante este longo episódio, sua história vai sendo reconstituída aos poucos, criando um clima

⁵ O Cura aparece apenas uma vez no *Dom Quixote*, como pseudônimo adotado pelo autor da coluna “O amor do O” (n- 9, 23/03/1895, p. 3), que faz uma crítica bem-humorada ao jornal *O Paiz* (o “Ó”).

⁶ Segundo Northrop Frye (1970), uma narrativa romanesca tem o sentido de lição idealizante e se opõe à tendência idealista presente no romance moderno. Os principais elementos de uma trama romanesca são o amor e a aventura; estes, entretanto, são tratados de forma totalmente desvinculada à experiência comum, opondo-se à narrativa de caráter realista.

de suspense sobre sua vida e suas desventuras amorosas. A primeira menção que se faz a ele é o encontro de uma mala, que continha alguns objetos de uso pessoal, uma caderneta com poemas sentimentais e moedas de ouro, que denunciam que seu dono não era de origem simples.

“Con gran deseo quedó el Caballero de la Triste Figura de saber quién fuese el dueño de la maleta, conjeturando, por el soneto y carta, por el dinero en oro y por las tan buenas camisas, que debía de ser de algún principal enamorado, a quien desdenes y malos tratamientos de su dama debían de haber conducido a algún desesperado término.” (I, XXIII).

Alguns instantes depois, Dom Quixote e Sancho veem uma figura saltar por entre as pedras. Era o tal rapaz, de aspecto selvagem e vestido com trapos. A figura parece causar um fascínio no cavaleiro, que decide segui-lo:

“Yendo, pues, con este pensamiento, vio que, por cima de una montaña que delante de los ojos se le ofrecía, iba saltando un hombre, de risco en risco y de mata en mata, con extraña ligereza. Figurósele que iba desnudo, la barba negra y espesa, los cabellos muchos y rebutados, los pies descalzos y las piernas sin cosa alguna; los muslos cubrían unos calzones, al parecer de terciopelo leonado, mas tan hechos pedazos que por muchas partes se le descubrían las carnes”. (I, XXIII)

Depois, cavaleiro e escudeiro encontram uma mula morta e um pastor que passava por ali lhes conta que a mula e a mala pertenciam a um jovem que aparecera há alguns meses e que decidira entrar naquelas terras hostis por vontade própria. O pastor conta a ambos o pouco que sabia da história do estranho, que tinha momentos de lucidez e de fúria, se aproximando dos pastores ora com ódio, ora com cortesia e comedimento. A curiosidade de Dom Quixote aumenta à medida em que ouve o relato do pastor, pois está certo de que o motivo de tal loucura deveria ser o desprezo de alguma dama. Quase ao mesmo tempo, o rapaz surge do meio da mata e quando ambos se encontram, se olham e estranham cada um o aspecto do outro:

“En llegando el mancebo a ellos, les saludó con una voz desentonada y bronca, pero con mucha cortesía. Don Quijote le volvió las saludes con no menos comedimiento, y, apeándose de Rocinante, con gentil continente y donaire, le fue a abrazar y le tuvo un buen espacio estrechamente entre sus brazos, como si de luengos tiempos le hubiera conocido. El otro, a quien podemos llamar el Roto de la Mala Figura -como a don Quijote el de la Triste-, después de haberse dejado abrazar, le apartó un poco de sí, y, puestas sus manos en los hombros de don Quijote, le estuvo mirando, como que quería ver si le conocía; no menos admirado quizá de ver la figura, talle y armas de don Quijote, que don Quijote lo estaba de verle a él.” (I, XXIII)

Salvador de Madariaga (1987:89) assinala a feliz sutileza desse encontro, tendo de um lado a “locura intermitente y furiosa” de Cardênio e de outro a “locura continua y conseqüente” de Dom Quixote. Cardênio se identifica e promete contar sua história, desde que não seja interrompido. Sua história vai sendo, então, reconstituída: fala sobre Luscinda, a mulher por quem estava apaixonado e com quem desejava casar-se, e da viagem que teve que fazer, na qual conheceu Dom Fernando, causador de seus males. Entretanto, no momento em que cita a história de *Amadís de Gaula* (já que ele, assim como sua amada Luscinda, também gostava de ler livros de cavalaria), Dom Quixote o interrompe e o rapaz tem um acesso violento, batendo no cavaleiro, no escudeiro e no pastor que os acompanhava. A história de Cardênio fica interrompida nesse instante e

é intercalada com a penitência de Dom Quixote, que resolve imitar Amadís de Gaula, afinal “volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias: el toque está desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado?” (I, XXV). Cesáreo Bandera (1975) aponta o paralelismo entre a penitência de Dom Quixote e a história de Cardênio, que funciona, segundo o autor, como uma mola que impulsiona o cavaleiro no sentido de mostrar desespero pela ausência ou infidelidade de sua amada. Bandera diz que “*la verdad de la tragedia de Cardênio se nos revela precisamente en la ridícula comedia que lleva a cabo Don Quijote, haciendo penitencia por su maravillosa e inexistente Dulcinea, a causa de una infidelidad que no tiene otra base que le da la exaltada imaginación del hidalgo*” (1975: 107-108). Ao comparar as duas histórias, o autor mostra como a tragédia da loucura de Cardênio evidencia a completa arbitrariedade da atitude de Dom Quixote.

Apenas alguns capítulos depois o leitor saberá qual era o fim das desventuras amorosas de Cardênio, quando este conversa com o Cura e o Barbeiro, que estavam atrás de Dom Quixote para levá-lo a sua aldeia (I, XVII). Quase ao mesmo tempo, surge Doroteia (I, XXVIII), uma das personagens da história de Cardênio. Ela estava disfarçada de jovem pastor e conta seu envolvimento com Dom Fernando e de como acabara o casamento deste com Luscinda. Cardênio descobre, afinal, que Luscinda não o traíra; sua covardia não o havia deixado impedir o casamento entre sua amada e Dom Fernando. Livre da loucura que o acometerá durante meses, como uma reação contra si mesmo e contra a covardia marcante de seu caráter, Cardênio decide procurar Dom Fernando e obrigá-lo a desfazer todos os males que causara. Convencidos pelo Cura e pelo Barbeiro, Doroteia – disfarçada de princesa Micomicona – e Cardênio se integram ao plano de levar Dom Quixote de volta a sua aldeia. Já na estalagem de Juan Palomeque, a história de Cardênio e Doroteia acaba sendo resolvida, num encontro com Dom Fernando e Luscinda (I, XXXVI). Os casais se reconciliam e a ordem é restabelecida.

Alguns dos tragos mais interessantes na composição deste personagem dizem respeito a seu caráter e a forma como sua vida vai sendo contada aos poucos, de forma recortada. Como observa Salvador de Madariaga (1987:89), a história de Cardênio é tão rota quanto ele, chamado de o *Roto de la Mala Figura* (I, XXIII, 291). A narrativa, diversas vezes interrompida e retomada, cria um jogo de mostra e esconde inédito no romance cervantino. Cardênio é o único personagem ao redor do qual se cria um mistério e uma expectativa com relação aos acontecimentos de sua vida e de sua estranha loucura. Dentro do mesmo relato, por exemplo, podemos contrapor sua história com a de Doroteia. A aparição da personagem e a forma como ela revela sua identidade e sua história é rápida, sendo tudo com muita habilidade. Doroteia é uma mulher bela, sagaz e muito habilidosa em sua maneira de se expressar, contando seu envolvimento com Dom Fernando com desenvoltura e, ao mesmo tempo, muita delicadeza. Cardênio, ao contrário, além de ter acessos de fúria durante seu relato, deixa transparecer a confusão em que vive através de suas ações e palavras. Não consegue esconder também a covardia de seu caráter, sua principal característica. Nas vezes em que teve a oportunidade de concretizar sua união com Luscinda, algo surgia e ele decidia sempre adiar esse momento, apesar do desejo claramente manifesto pela dama de se tomar sua esposa. E os obstáculos são de diversas ordens: a submissão ao pai, o medo de contrariar a quem é socialmente superior a ele, etc. Em seu convívio com Dom Fernando, Cardênio percebe que o outro se interessa por Luscinda, já que ele mesmo não se cansava de falar sobre sua beleza e valor. No entanto, não é capaz de impedir a traição de Dom Fernando, que pede a mão de Luscinda para si mesmo e afasta Cardênio para poder se casar com ela. No momento crucial dessa

história, Cardênio assiste à cerimônia de casamento escondido, mas não cumpre com sua promessa de vingança e foge sem saber que Luscinda desmaiara e que foram encontrados em seu vestido uma adaga e um bilhete, no qual manifestava o desejo de se matar por não se casar com o homem a quem pertencia.

Na cena da reconciliação dos casais (I, XXXVI), um dado interessante com relação ao caráter de Cardênio e de Doroteia é que é a dama que, através de suas palavras, lágrimas e sinceros sentimentos, convence Dom Fernando a desistir de Luscinda, deixando-a livre para Cardênio, e casar-se com ela, que era sua legítima esposa desde que havia se entregado a ele. Doroteia não ofende Dom Fernando; antes, o convence a fazer o que era certa com muita habilidade e *“buen entendimiento”*. Cardênio assiste a uma grande parte da cena escondido e depois não se manifesta, tendo como única reação corajosa a decisão de enfrentar Dom Fernando caso fosse necessário. A desenvoltura da bela Doroteia, entretanto, poupou tal atitude de Cardênio, que junto com Luscinda agradece a Dom Fernando pelo feliz término de suas desventuras. A reconciliação final, portanto, se deve à habilidade e desenvoltura de Doroteia, e não a alguma atitude de Cardênio, cujo caráter covarde e inábil o impedia de tomar a frente das situações.

Sua trajetória, contada de forma irregular e entrecortada, a fascinação que sua loucura desperta no cavaleiro e sua covardia e inabilidade, que se opõe radicalmente à desenvoltura, *“buen entendimiento”* e graça de Doroteia, são alguns dos traços mais relevantes de Cardênio no romance cervantino.

3. Cardênio, jornalista do Dom Quixote

No jornal de Agostini, esse personagem é o pseudônimo de um jornalista encarregado de artigos e crônicas relacionados às festas do carnaval: “Fenianos” (nº 5, 23/02/1895), “Carnaval” (nº 6, 02/03/1895), “Alleluia Carnavalesca” (nº 13, 20/04/1895) e “Club dos Fenianos” (nº 16, 11/05/1895).

Através desses textos podemos ver um pouco do que era o carnaval no Rio de Janeiro daquela época, dividido entre as manifestações nas ruas e os bailes de salão, como no trecho que segue:

“As ruas principaes e de maior tranzito, ornamentadas de bandeiras a flamulas multicores e de arbustos indígenas, offereciam á vista um aspecto alegre que se communicava ao espirito, dispondo-o confiadamente ao inoffensivo combate dos confetti e serpentinas – os bemvidos sucessores do limão de cera e da bisnaga, de condemnada memoria.

Das janelas e das portas das casas, moças e crianças, com uma adoravel familiaridade de occasião, correspondiam ousadamente aos ataques dos trazeuntes, arremessando-se punhados e punhados de confetti, que se desenrolavam em ephemerhas nuvens iriadas, matisando os cabellos, as roupas, e alcatifando o chão. Na rua do Ouvidor, principalmente, onde o tranzito foi enorme, esse amavel e elegante tiroteio foi descommunal!” (06,02/03/1895)

O jornalista utiliza um tom superlativo, não apenas neste trecho, mas em todos seus artigos e crônicas, como iremos evidenciando. O uso de uma linguagem bastante eloquente é a característica mais evidente nessas colunas.

O tema do carnaval era muito presente nas publicações do período, que mostravam não apenas seus festejos típicos, mas também aproveitavam para tecer críticas de todas as ordens. Agostini, por exemplo, publica no número 51, de 15/02/1896, uma ilustração

na qual ironiza os simpatizantes do jacobinismo⁷ – através de Dom Quixote – e o povo, sempre suportando os problemas docilmente – através de Sancho, fantasiado de carneiro.

No trecho que destacamos acima, há ainda uma referência a um costume carnavalesco inúmeras vezes coibido pela polícia: o entrado, de “condemnada memória”. Segundo Hermán Lima (1963:514-515), o entrudo é uma das primeiras manifestações carnavalescas a surgirem por aqui e desde sempre teve sua ação reprimida⁸. Tratava-se de molhar com limões de cera ou seringas de irrigação os desavisados que caminhavam pelas ruas. A ação era via de regra violenta e tão comum que Debret já fizera menção a ela em sua *Viagem Pitoresca e histórica ao Brasil*, em 1836

As descrições dos festejos carnavalescos nos salões também são aludidas em diversos artigos assinados por Cardênio, que utiliza o mesmo tipo de linguagem rebuscada:

“No esplendido Poleiro fulgurava um brilhante bando de aves do paraizo, que deslumbrava a vista com o triado matiz das suas elegantes plumagens, escandecendo com languosos meneios a imaginação dos barbados descendentes de Adão, que ali volitavam anhelantes do prazer abafador das tristezas e misérias a que fomos eternamente condenados pela gula irresistível do nosso primeiro pae.” (nº 5,23/02/1895)

Neste trecho, o uso de adjetivos é abundante e a linguagem é bastante prolixa, como ao se referir aos homens que festejavam – “barbados descendentes de Adão” –, ou ainda à sofrida condição humana causada por Adão, que cometerá o pecado original – “*misérias a que fomos eternamente condenados pela gula irresistível do nosso primeiro pae*”.

86 O texto ainda deixa transparecer a sensualidade e lascívia do carnaval. Há em todas as colunas de Cardênio menções a essa característica carnavalesca, como atesta bem o trecho a seguir:

“Entre as fantasias elegantes e vistosas que n’essa noite alli se apresentaram, sobressahio uma outra Venus diabólica, que se impunha á admiração de todos pela exhuberancia escultural das suas formas anatómicas ostensivamente veladas por um maillot de seda escafiate e uma leve facha de gase preto.” (nº 5,23/02/1895)

A antítese “ostensivamente velada” é apenas um dos recursos estilísticos do jornalista: a presença de entidades mitológicas, por exemplo, cria imagens preciosistas – “*E só quando Phebo fez penetrar n’aquelle delicioso antro de Plutão os primeiros alvares da Aurora, foi que os convivas resolveram ir em busca do reconstituente Morpheu*” (nº 13, 20/04/1895). Nas crônicas também é um fator importante, junto à sensualidade das festas, o elemento auditivo, representado pelo enorme barulho produzido pelas vozes, instrumentos e canções, além das danças típicas, como o maxixe:

⁷ Havia no período em questão diversos grupos políticos que representavam os mais diferentes interesses. Um desses grupos era o dos republicanos jacobinos. Segundo Boris Fausto, “os jacobinos derivavam seu nome de uma das correntes predominantes da Revolução Francesa. Formavam um contingente de membros da baixa classe média, alguns operários e militares atingidos pela carestia e as más condições de vida. Suas motivações não eram apenas materiais. Acreditavam em uma República forte, capaz de combater as ameaças monarquistas que, para eles, estavam em toda parte. Adversários da República liberal [representada pelo governo de Prudente de Moraes], assumiam também a velha tradição patriótica e antilusitana. Os ‘galegos’, em cujas mãos estava grande parte do comércio carioca, eram alvo de violentos ataques. Os jacobinos apoiaram Floriano Peixoto e o transformaram em uma bandeira depois da morte do marechal, ocorrida em junho de 1895” (1999:256-257).

⁸ No Rio de Janeiro, um edital de 1831 proibia e previa penas que iam desde multas a prisões e açoites, dependendo da condição social do infrator. (Lima, 1963: 514)

“O dito agudo, o remoque picante, o madrigal boccagiano, o discurso esta-pafúrdio, o trinado argentino da risadinha feminina e o cacarejo estrídulo da gargalhada máscula rebonbavam estrepitosamente em um concerto extravagante de sons e vozes incombináveis. (Nº 5,23/02/1895) “Ao compasso de estrepitosa música, soprada convictamente pela banda policial com athleticos pulmões, redemoinhava uma multidão electrisada pelo entusiasmo febril de um maxixar desconjuntador! ” (nº 13,20/04/1895).

Em todas as colunas de Cardênio a adjetivação é grandiosa e exagerada, talvez na mesma medida como eram as comemorações carnavalescas. Em dois momentos, entretanto, o tom da crônica muda e são narrados dois misteriosos encontros no meio de um baile. O primeiro, que destacamos abaixo, é contado numa crônica do carnaval de 1895:

“No meio do atordoamento que esse estonteante rumor me causou, fui desper-tado pelo contacto de uma pequena mão, que egoisticamente se occultava sob a macia pellica de uma luva preta, e amavelmente segurou a minha.

Reparei, e vi que tinha a meu lado um dominó preto,... todo preto, desde a mas-cara e o capús até ás botinas de setim.

De estatura um pouco mais que mediana, delgado e esvelto, pareceu-me, á pri-meira vista, que era algum rapaz amigo que, em travesti, me vinha intrigar.

D’esta supposição fui logo arrancado pelo som meigo de uma voz feminina, que naturalmente, sem falsete, pronunciou o meu nome.

Fiquei encantado com este inesperado encontro, e intimamente me felicitei pelo agradável entretenimento que ia dar ao meu espirito com o mysterioso incidente que assim me vinha excitar a curiosidade.

Offereci-lhe o braço e puzemo-nos a passeiar ao longo do salão.

Pela conversa que travámos, comecei a suspeitar que sob o negrume d’aquelle tétrico dominó, se occultava uma sympathica e alegre creatura a quem eu voto um sentimento de sincera admiração pelas qualidades pouco vulgares que lhe apre-cio, e dava-me parabens pelo ensejo que se me offerecia de lh’o poder manifestar. Infelizmente, reconheci em seguida que a minha suspeita era erronea, e isso me penalizou bastante.

A minha curiosidade foi, por isso, anesthesiada pelo narcótico da indiferença, e assim nem me ficou no espirito o menor desejo de saber quem era aquella mu-lher, que tão bem mostrava conhecer-me.

Por fim, como manifestasse vontade de sentar-se, conduzi-a a uma cadeira e afas-tei-me. ” (nº 5, 23/02/1895).

87

O tom rebuscado da linguagem continua presente, através de expressões como “*anesthesiada* pelo narcótico da *indiferença*”, “negrume”, “tétrico dominó”, “uma pequena mão, que egoisticamente se *occultava* sob a macia *pellica* de uma luva preta”, etc.

A misteriosa figura mascarada – um “dominó” – desperta o interesse do colunista, que vê naquele jogo uma oportunidade de se entreter com aquela dama, ainda mais quando supôs tratar-se de uma mulher por ele admirada. Entretanto, conforme vão conversando, ele logo percebe que não era quem imaginava e logo se desinteressa pela companhia, e na primeira oportunidade se afasta.

O desfecho da coluna é decepcionante para o leitor, que também deseja saber quem é a mulher fantasiada. Encontros e desencontros nos bailes de carnaval eram comuns, ainda mais tratando-se de um baile de máscaras, no qual o mistério e o clima de sedução estão sempre presentes, gerando situações inesperadas. Nesta crônica,

entretanto, o mistério não é resolvido nem se cria nenhuma cumplicidade entre os envolvidos.

É interessante notar como a narrativa fica suspensa pela ação do próprio narrador, que a interrompe ao se desinteressar dela. Cria, então, um clima de expectativa e logo de decepção. Essa história interrompida lembra a trajetória de Cardênio no romance cervantino, de quem aos poucos vamos sabendo partes da história. Entretanto, não temos nenhuma continuação desta crônica, e ficamos sem saber quem era a misteriosa mulher e o que poderia ela querer do narrador.

Um pouco semelhante a esta é uma segunda crônica, de quatro semanas depois:

“No meio d’aquelle turbilhão frenético, como o som poético de uma flauta magica em meio de um temporal, a voz meiga de um modesto dominó, murmurou docemente ao meu ouvido:

Você me conhece?

Não sei o que experimentei ao ouvir esta interrogação, e ao sentir-me aprisionado por um braço delicado que se enganchara no meu.

Ao delicioso contacto desse inesperado assaltante da minha tranquillidade de mirone d’aquelle espectáculo, delectavel sensação de doce e intimo regosijo me avassalou os musculos e o cerebro.

Deixei-me levar pelo dominó para uma cadeira, onde me sentei ao lado d’elle.

Quem és? perguntei-lhe eu então cheio de curiosidade.

Sou uma vista que te observa.

Com que fim? indaguei admirado.

Com o fim de saber qual é a cor de cabellos de que mais gostas.

E, procurando ageitar o capuz que lhe envolvia a cabeça, deixou-me, mau grado seu, avistar de relance uma bella madeixa de cabello ruivo como a granada do meu alfinete da gravata.

Soltei uma exclamação de alegria e ia segurar-lhe a mão, mas... era uma vez um dominó modesto!

Desappareceu no meio da multidão dansante como uma agulha cahida em um palheiro! Em vão o procurei até ao romper da aurora mas, como a esta hora o salão foi Picando deserto, tive de retirar-me sem mais o ver.” (n° 13, 20/04/1895)

Assim como na crônica anterior, temos o mesmo acontecimento misterioso: o narrador é interpelado por uma mulher vestida de preto e mascarada. Também há o inicial interesse dele pela tal figura e o leitor é convidado a participar da história acompanhando todo o diálogo, reproduzido na crônica.

Desta vez, ao contrário do outro texto, o narrador não consegue imaginar quem seja a mulher fantasiada que o seduz, apenas sabe que é ruiva, já que ela deixa escapar uma mecha de seus cabelos. Segundo o narrador, contra sua vontade; entretanto, a pergunta feita por ela associada ao seu gesto denunciam um desejo de se deixar entrever, talvez para despertar ainda mais a sua curiosidade. O que de fato o fez, pois após o desaparecimento da mulher misteriosa, o cronista ainda tenta encontrá-la por muito tempo, mas termina desistindo.

É interessante como na história do personagem cervantino também aparece uma mulher disfarçada – Doroteia –, que se esconde no meio da serra vestida de pastor, a fim de que ninguém soubesse que era uma donzela. O que denuncia sua verdadeira condição são justamente seus longos cabelos, que num momento de distração, descem por seus ombros e são vistos pelo Cura, pelo Barbeiro e por Cardênio. Interpelada por eles, tenta primeiramente fugir, mas não consegue; a seguir, percebe que os estranhos

que a olhavam não queriam fazer-lhe nenhum mal. Revela, finalmente, sua verdadeira identidade e conta a história de seu amor por Dom Fernando. É curioso que Cardênio, ao vê-la, se admira de sua beleza: Esta, ya que no es Luscinda, no es persona humana, sino divina” (I, XXVIII, p. 344). E todos se encantam primeiramente com seus longos cabelos louros. Coincidentemente ou não, a mulher da crônica carnavalesca acaba deixando aparecer uma parte de seu cabelo ruivo, palavra semelhante ao vocábulo *rubio*, em espanhol. Trata-se de um caso de falsos cognatos, pois a tradução *rubio* / *ruivo* não é exata, mas foneticamente são muito parecidos. Esta dama, presente na crônica de Cardênio, ao contrário de Doroteia, desaparece e não é mais vista pelo narrador. O clima de mistério permanece e a decepção do leitor agora não é mais devida ao comportamento do narrador, mas à súbita desapareição da figura, ainda mais sedutora por manter em segredo sua identidade, deixando entrever apenas a cor de seu cabelo.

O tom do cabelo da dama, aliás, é um detalhe importante: ela não é loura ou morena, mas ruiva, com cabelos cor de fogo. Segundo Chevalier (1993), o ruivo é um tom que causa fascinação por estar associado à paixão, ao desejo e à luxúria; é uma cor ligada ao fogo infernal; o louro, em contrapartida, é a cor dos cabelos dos deuses, já que carrega toda a vitalidade e força do sol. Doroteia é loura e suas ações e palavras denotam não apenas a incrível beleza que possui, mas sua graça, delicadeza e intensa força de caráter. Sobre a dama da crônica, não podemos dizer nada mais, a não ser que instiga a curiosidade do narrador e desaparece em seguida, sem que saibamos mais sobre ela.

Outro dado interessante é que tanto Doroteia quanto a misteriosa dama aparecem disfarçadas. Enquanto a personagem cervantina se veste de homem para esconder sua verdadeira condição como diversas outras mulheres na obra cervantina⁹ –, a dama presente na crônica carnavalesca lança mão desse recurso como as outras pessoas que participavam do mesmo baile de mascarados. A diferença é que esta deixa que o narrador veja uma parte de seus cabelos, num gesto sedutor, e desaparece em seguida. Não podemos nos esquecer de que o cabelo feminino é um elemento de grande força sensual: em alguns períodos e culturas, usá-lo solto podia significar disponibilidade ou desejo de entrega, da mesma forma como as mulheres casadas deviam usá-los presos, como sinal de reserva; entre alguns castigos ou penas podia estar incluído o corte dos cabelos, como nos rituais da Inquisição, nos quais as condenadas tinham seus cabelos raspados.

Um último detalhe interessante nessa crônica é o fato das ações estarem pautadas principalmente nos sentidos, como no visual: o narrador estava observando a cena – “mirone” – quando foi interrompido pela mascarada; a desconhecida se revela como sendo uma “vista” que “observa”; o que ela deseja saber do narrador é a cor de cabelos que mais gosta; o mistério é quase desfeito diante da visão de uma mecha ruiva; por último o narrador se retira sem voltar a ver aquela figura. O elemento tátil também tem seu destaque nos trechos mencionados: no encontro com a primeira dama, ela o aborda tocando-o com a mão; a segunda, após perguntar “Você me conhece?”, segura o braço do narrador. Por último, já vimos como o elemento auditivo aparece em diversos momentos, através de uma adjetivação excessiva, que parece pintar com cores intensas os bailes e festas carnavalescos.

⁹ Ana Félix (II, LXIII), filha de Ricote (vizinho de Sancho Pança), é capturada por espanhóis enquanto viajava num barco mouro, disfarçada de “arráez”. Durante uma ronda noturna em sua “ínsula” (II, XLIX), Sancho encontra a filha de Diego de la Lhana vestida de varão. A moça declara que se vestirá assim para poder sair escondida de sua casa e ver as coisas que lhe contava seu irmão, já que seu pai a mantinha trancada dentro de casa há mais de dez anos.

4. Observações finais

Vamos agora sintetizar o que vimos durante a análise. Uma das principais características do Cardênio de Agostini que fica evidente nos trechos que destacamos é o enorme cuidado com a linguagem. Nessa preocupação linguística recai a representação dos bailes e desfiles de rua, que são descritos em seu luxo e bizarria, assim como o ruído a sua volta, intensamente representado pelos adjetivos utilizados pelo colunista.

Talvez o mais interessante, entretanto, esteja nas duas pequenas crônicas de encontros misteriosos narrados, pois a partir delas podemos tecer algumas considerações com relação ao personagem cervantino no qual este se inspirou.

Como vimos, Cardênio é um personagem misterioso, cuja história vai sendo contada aos poucos. Da mesma forma seu caráter covarde vai sendo revelado e sua fuga à Serra Morena instiga Dom Quixote a imitar a pendência de Amadis de Gaula. No meio de seu relato, surge Doroteia, cuja vida se entrelaça com a sua e cuja beleza se reflete não apenas em seu rosto, mas na sua forma de expressão. A aparição da mulher mascarada na segunda crônica de Cardênio lembra o encontro com Doroteia na Serra: seus cabelos revelam sua condição feminina. Entretanto, ao contrário da dama cervantina, esta mascarada expõe uma mecha do seu cabelo, aguçando a curiosidade do narrador e desaparecendo em seguida. Se a descontinuidade é uma característica da história do *Roto de la Mala Figura*, nas crônicas carnavalescas esse traço se mantém, pois, em ambas as abordagens que o narrador conta, ficamos sem saber quem são as mulheres, já que por uma o narrador não se interessa e a outra desaparece, deixando apenas o mistério que a envolvia e a seus cabelos ruivos. O jogo entre *rubio* (louro) e *ruivo* nos faz observar um paralelismo entre as duas histórias, marcadas pela presença de uma bela mulher disfarçada.

A escolha de Cardênio como pseudônimo para assinar estas colunas carnavalescas parece estar relacionada à importância do personagem dentro do *Quixote* e a sua trajetória pessoal, entrecortada por momentos de lucidez e fúria. Apesar de não haver nenhuma referência nas crônicas ao personagem cervantino ou a sua história, as características que o pseudônimo apresenta e os dois rápidos encontros que narra apresentam elementos comuns ao personagem quixotesco, ainda que este apareça em contexto tão distante da Espanha do século XVII.

5. Bibliografía

Don Quixote, 1895, Rio de Janeiro, nºs 5, 6, 13 e 16.

BANDERA, Cesáreo, 1975, "La locura de Cardenio y la penitencia de Don Quijote", *Mimesis conflictiva*. Madrid, Gredos, pp. 81 -111.

CERVANTES, Miguel de, 1994, *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 16 ed, Madrid, Cátedra.

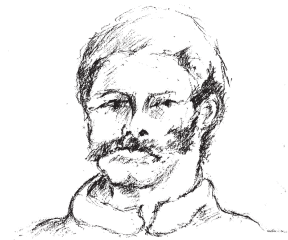
DEBRET, Jean Baptiste, 1972, *Viagem Pitoresca e histórica ao Brasil*, São Paulo, Liviana Martins / Edusp, 1.1, pp. 219-222.

FAUSTO, Boris, 1999, *História do Brasil*, São Paulo, Edusp / Fundação para o Desenvolvimento da Educação.

FRYE, N., 1970, *La escritura profana*, trad. E. Simons, Caracas, Monte Avila.

LIMA, Hermán, 1963, *História da caricatura no Brasil*, Rio de Janeiro, José Olympio.

MADARIAGA, Salvador de, 1987, *Guía del lector del "Quijote"*, Madrid, Espasa-Calpe.



Magrol el gaviro



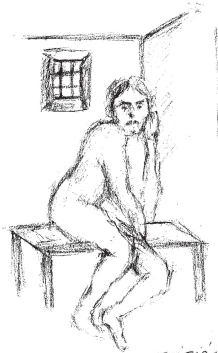
lectura



D. Quijote



Araro Mutis



prisión



Miguel de Cervantes

Pablo
Rejas

La presencia de Cervantes en la obra de Álvaro Mutis. La sombra cervantina que proyecta Maqroll el Gaviero

Pilar Roca Escalante
Universidade Federal da Paraíba

La fuerza inspiradora que tiene la cárcel para la literatura es, como poco, alarmante. Hasta tal punto es eso una realidad bien constatada que habría que tomar presos a algunos escritores y críticos para bien de la Letras, siempre por varias razones y cuyo análisis pormenorizado nos llevarían muy lejos del propósito de este artículo.

93

Los ejemplos que avalan el estímulo del presidio para la creación son notables, Oscar Wilde, Francisco de Quevedo, Paul Éluard, Albert Camus y, por abreviar la larga lista, aquellos que ahora nos ocupan. Miguel de Cervantes y Álvaro Mutis. Si bien a éstos últimos les une una característica que es justamente la que les separaba de los otros y que se refiere a la razón de su presidio, por cuestiones financieras, bien lejos de razones de orden intelectual, moral o político que motivaron la reclusión involuntaria de los otros insignes servidores de las musas. Además de ello, tanto Cervantes como Mutis no habían escrito aún lo que les daría una fama rotunda y tal vez fuera detrás de las rejas donde terminarían de urdir las líneas maestras de sus obras posteriores. Quizás porque tras ellas se instaura un mundo en el que las jerarquías caen, las categorías se invierten y los valores, acuciados por el imperativo de la supervivencia, se relativizan y se reformulan.

Más allá de estos aspectos biográficos comunes en ambos y cuya experiencia estoy suponiendo fuente inspiradora, las similitudes se extienden al campo de la literatura en dos preocupaciones fundamentales, la personalidad dual, originada por una crisis de valores, y el interés por la verosimilitud, es decir por justificar el discurso poético de manera que se estimule la adhesión del lectorado y se constituya un consenso que sea patio común de protagonistas y lectores. Ese patio consensuado, fruto de un acuerdo creado a lo largo del discurso literario, es el lugar donde se escenifican las acciones conducidas no por ideales heroicos sino por la realidad humana, y es en él donde se crea el círculo de mutuas influencias afectuosas.

En alguna ocasión Álvaro Mutis (Bogotá, 1923) ha dicho que las influencias son presencias que nos acompañan toda la vida y que nos dirigen, estímulos que nos empujan hacia determinada dirección. No sólo lo ha dicho sino que lo ha demostrado a lo largo de las novelas que tratan sobre la misteriosa y escurridiza figura de Maqroll el Gaviero. De una manera sutil a veces y de forma abierta otras, se suceden los guiños al compañero de viaje que es el espíritu cervantino. Quizás, y con permiso de Mutis, podamos entender e interpretar las influencias como aquellas corrientes que nos convocan el círculo maestro de la tradición y nos señalan cómo actualizarlo mediante recursos que alargan su radio.

Las novelas de Cervantes muestran personajes capaces de mantener grandes amistades en los peores momentos, aquellos en los que nace la frustración, la impotencia y la perplejidad ante una injusticia que surge de unos actos que, muy al contrario del resultado, pretendían traer armonía y orden. La fuerza de una amistad sin exigencias les hace mantenerse fundidos en la gran carcajada que descubre la ilusión de sus sueños más equivocados. Son amistades en las que a pesar de uno ver el engaño del otro no se aconseja más allá de lo que el juicio de este, cegado por una pasión momentánea, puede entender y dejándose actuar cada cual según su corazón o su entendimiento. Sin embargo, a pesar de las divergencias a la hora de percibir la realidad, el afecto les hace permanecer juntos. La consecuencia es un traspaso de valores en el que uno gana en capacidad para trascender la vida y el otro aprende de las consecuencias que trae una fantasía sin realidad que la sustente. Son mutuos caminos de enriquecimiento basado en el afecto y el respeto mutuo.

Cervantes, por tanto, nos expone las consecuencias del absurdo sin intenciones moralistas. Las expone como un atributo del ser humano que caso de no interponerse algún límite dejará las mejores intenciones de amor y justicia sin realización en el mundo inmediato. Son los meandros que el alma humana usa para seguir empecinada en crear y vivir ilusiones, en andar los más recónditos caminos hacia el autoengaño y la construcción de imposibles fantasías a pesar de que la realidad apunte hacia otros parámetros.

Las novelas de Mutis sobre Maqroll el Gaviero tienen sabor a Cervantes, no sólo por mostrar este vagabundo espiritual, al modo de don Quijote, una incapacidad manifiesta y estéticamente bien atractiva de deshacer el nudo de una fantasía suicida, sino porque Mutis traslada a su relato algunos de los resortes cervantinos que formaron parte de la composición de la llamada novela moderna, encerrados sobre todo en el Quijote y en las Novelas Ejemplares y envueltos en los mismos valores humanos de la amistad a ultranza y la nobleza de los que Cervantes no se descuidó nunca, como fermento de lo mejor de la condición humana.

En primer lugar ambos se declaran relatores de una historia escrita por otro, de la que ellos son meros descubridores y que llevan hasta el gran público. Cervantes encontró la historia de la locura de Alonso Quijano escrita en lengua árabe por un tal Cide Hamete Benengeli en un mercado de libros. Percibiendo su importancia paga a un traductor para pasarla a lengua castellana. Mutis encuentra por accidente el Diario de Maqroll en una librería de viejo de Barcelona y no lo descubre hasta que se sienta en una plaza para saborear el volumen que acaba de adquirir en cuya capa interior da con una hojas que resultan ser el apunte meticuloso que el Gaviero había hecho sobre uno de sus viajes sin retomo. Surge así *La nieve del almirante* (1986).

Tanto Cervantes como Mutis muestran sendas admiraciones por un hallazgo que parece improbable, pero que se hace verosímil en sus respectivas plumas. Por qué eso es así tal vez podamos indagarlo más adelante. La admiración, sorpresa, pas-

mo, curiosidad son características comunes en Cervantes y Mutis e incluso la incredulidad frente a las aventuras y carácter de los personajes incluidos en sus novelas. Son testigos, pero entran en diálogo con el lector como si ellos mismos también lo fueran para verificar si lo que el relator percibe es plausible. El lector momentáneo, responde, completa, con frases de asentimientos o de apoyo como en una conversación telefónica para apoyar al hablante. Maqroll cautiva, estimula la escucha y la intervención, de tal modo que es el lector quien marca los meandros del río narrativo y define las coordenadas de la lectura que para Maqroll, incluso siendo su protagonista o su testigo ocular y auditivo, no se revelan con claridad, mostrando de nuevo que los sentidos no sirven para captar una realidad que trasciende las palabras, o que los valores que las sustentan no son los mismos para quien las dice y para quien las escucha.

Maqroll busca otros lectores en el entorno del libro que él protagoniza, la mayoría de las veces sin convicción, o entonces recurre a Mutis, como en el caso de *Jamil (Tríp-tico de mar y tierra, 1993)* confesión de un sentimiento paternal que no parece caber en un personaje sin referencias afectivas fijas. En ella, se revela ya un lectorado formado ante el libro que es Maqroll y que le discute al lector principal, Mutis, su lectura del Gaviero. Es esa crítica la que crea una dimensión de asunto no acabado que desborda las páginas del libro físico y que recuerda la respuesta crítica de Cervantes a Avellaneda en la Segunda parte del Quijote. En ambos se abandona la crítica textual para entrar en la crítica del lectorado, al que se le cuestiona su compromiso con la lectura. No es leer más para saber más, como se apunta en el concepto acumulativo del enciclopedismo. Es leer para comprender mejor.

No hay, por tanto, autores y personajes ni lectores y críticos definidos por separado. En los textos se produce una alquimia donde los papeles se mezclan, se confunden y desaparecen convirtiéndose todos en investigadores de los comportamientos humanos más inusitados, testigos pasmados que no pueden dar cuenta ni explicar la totalidad de las causas de la conducta de un personaje que admiran y siguen su rastro sin poseerlo ni dominarlo ni aprovecharse de una situación de aparente superioridad para hacerles decir lo que al autor quiere que digan o hagan. Son ellos: Sancho y don Quijote, Avendaño y Carriazo en *La Ilustre Fregona*, Escipión y Berganza en el *Diálogo de los perros*, y, por fin Mutis y Maqroll en *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*.

En estos pares nos es difícil diferenciar quien es el creador y el creado, como resulta difícil al final del Quijote saber quién es el loco y quien el cuerdo. El afecto ha unido tanto a Sancho y Alonso Quijano que ya no hay una clara línea divisoria entre lo que parecen acontecimientos históricos y la ficción literaria.

Aún hay más: tanto Cervantes como Mutis incluyen odores de historias dentro de sus relatos, que escuchan porque están directamente implicados con la historia que se cuenta, ya porque tenga intersecciones con la propia o por que la complementa. Los ejemplos en ambos abundan. En Cervantes baste recordar la acumulación de personajes que se encuentran en la posada al final de la primera parte del Quijote, todos cargando una historia como protagonistas cuyo relato va a ser completado por el lector u *oidor* que la suerte ha unido — y no olvidemos que Cervantes incluye literalmente *oidores*, es decir, notarios que dan fe de la veracidad de la historia relatada como si fuera un levantamiento de acta. La ironía cervatina, que sabe escoger a sus destinatarios e incluirlos en el relato como parte esencial del mismo, nos hace una vez más llevarnos a tomar por verdad lo que es simplemente verosímil y que alcancen mayor credibilidad que los acontecimientos aciagos de su propia vida.

Las tribulaciones de Maqroll tienen escucha atenta en Mutis y en algunos compañeros de viaje que se entrecruzan. Los unos se presentan a los otros sin saber que son conocidos ni saber de la importancia de su vida-relato ni de su influencia en la improvisada comunidad de lectores y relatores, unidos por hilos fuertes e invisibles que les llevan a circular por los mismos cauces del río existencial. Sus puntos de vista acumulan significados en una lectura global en la que cada uno se interpreta y modifica en una complementariedad de textos. *La última escala del Tramp Steamer* se convierte en un motivo para que un simple lector empiece siendo un transcriptor y se convierta en escritor. Nada se corresponden con el orden tradicional y, digamos, lógico. Mutis es primero un testigo involuntario, después un transcriptor improvisado y más tarde se ve en la necesidad de poner por escrito ante la falta de un escritor más apropiado, en su opinión. El escritor profesional, García Márquez, está ausente y no consigue escuchar la historia. El relator protagonista, Iturri, le cuenta la suya a Mutis como culminación de una serie de ¿fortuitos? encuentros entre ambos que un comentario tangencial le revela su cualidad de desavisado testigo de los principales acontecimientos amorosos que marcaron la vida del capitán del *Tramp Steamer*. El escritor, por tanto, es una función, no una elección. Y es el relato el que le elige y no el escritor quien lo inventa.

Los papeles se invierten, se cruzan, se comparten y unos se justifican a los otros como una tremenda red de servicios mutuos que sustentan la historia con una multitud de puntos de vista que se complementa entre sí.

Tanto en Cervantes como en Mutis, por tanto, el escritor, que es testigo y también público lector, algunas veces consciente pero casi siempre sorprendido, se reconoce de varias maneras en el relato de la vida de su personaje. En los prolegómenos de *La Ilustre Fregona*, Avendaño escucha la vida de pícaro que Carriazo ha llevado lejos del hogar paterno y decide seguirle en sus correrías, hasta que se enamora de una fregona de la primera posada en la que retroceden, en Toledo, de donde no saldrán hasta que lectores y escritores se encuentren y se justifiquen los unos a los otros y *no se dejen mentir*. Cuando el padrino de la *Fregona* acaba de narrar la parte de la historia que sabe de su ahijada, se incorpora un nuevo narrador que no es sino el padre de la niña y completa lo que falta para la comprensión total de lo ocurrido. En *Las dos doncellas* Teodosia escucha de Leocadia el relato que cuenta casi su propia afrenta ocasionada por el abandono de un esposo en ciernes. Así se suscita en la primera un vínculo con la segunda de celos y sentimientos contradictorios. Leocadia no tiene conocimiento de ellos pero sí el lector-público, que ya vive esos sentimientos básicos desde el inicio, cuando Teodosia cuenta su historia a su hermano, también desconociendo su identidad verdadera. A partir de aquí se establece una complicidad con cada una de ellas y la historia evoluciona a partir de la curiosidad que cada una genera en el lector por saber cuál de las dos causas encuentra la merecida recompensa.

La inclusión en el relato de lectores casuales y sorprendidos está por toda la obra novelística de Mutis. En *liona llega con la lluvia* (1988), Larissa consigue hacer de su locura un imán poderoso a través de la minuciosa descripción de su encuentro con varios personajes claramente ficticios que aparecen sucesivamente en sus sueños, durante el viaje transatlántico desde Italia hasta América, en un barco llamado Lepanto. Maqroll e liona, que hasta la irrupción de esta nueva relatora eran los protagonistas de carácter incrédulo, se convierten en escuchas atentos de unas experiencias que se hacen creíbles porque acumula en ellos tal número de detalles que hace difícil su negación, persuadidos como están por la verosimilitud de unos acontecimientos que prefieren escuchar a rebatir.

Todos los personajes generan historias al mismo tiempo que todos son testigos y protagonistas de otras en un juego de múltiples conexiones que hace que el relato se mantenga por sí solo, porque en él están, alimentándose mutuamente, los escritores y los lectores, en papeles alternos.

Y esa rueda de papeles alternados será el modo de salvarse de la incompreensión que | el mundo genera en sus participantes y de tender puentes sobre la crisis de valores que afecta a los personajes centrales y que se revela, sobre todo, en la incapacidad para descubrir el engaño que anda atrás de una realidad que suscitaría las sospechas del observador más desavisado. Don Quijote y Maqroll no consiguen ser lectores de su propia vida. Tanto uno como otro están fuera del tiempo que les toca vivir. Don Quijote lleva un retraso de cuatro siglos. Se pone al servicio de un concepto de la justicia que no es un derecho sino una donación de determinados almas sensibles frente al sufrimiento humano. Es subjetiva y se basa en la caridad. Se conduce por la pasión momentánea y es una iniciativa personal reaccionando impetuosamente ante una situación de abuso, represión o vulnerabilidad y actúa basándose en que su oficio es de designación divina y en que por tanto su juicio sobre la realidad y sus actos para modificarla no pueden errar nunca. El problema es que el tiempo de esos valores y de sus significados ya no está vigente. Y algo peor, que parten de una ficción.

Don Quijote no percibe, durante sus accesos de locura, las diferencias de letra y espíritu que las palabras tienen para él y para los otros, diferencias que se originan en un «ideal de amor que parte de una ficción creada por una sensibilidad ajena a la época en la que el antihéroe cervantino se mueve. El modelo femenino le conduce mal, porque sus valores no son los mismos de la sociedad que pretende reformar. La crisis de valores se manifiesta en el lenguaje que no sólo vive de significados objetivos, sino que es referencial de una experiencia comunitaria y de una comprensión de un momento histórico. La falta de esos referentes temporales en don Quijote tienen su mejor ejemplo en la liberación de los galeotes que van forzados a galeras, motivada por una cadena de malentendidos. Este acto de liberación indiscriminada de unos forzados no solo es injusto sino que será fuente de calamidades par el propio don Quijote más adelante y será también discutido por el cura al final de la primera parte de la novela

Por su parte, el Gaviero es un apasionado lector de historia y de biografías, de tal suerte que durante sus viajes se acompaña de libros cuyos personajes atraen más su atención y están más delineados que los compañeros de aventuras que van con él hacia la nada de un viaje sin otro objetivo que al desencuentro y a la pérdida de sí. Pero no faltan los casos en que algún compañero temporal de Maqroll haga una lectura limpia de esos personajes históricos reduciéndolos desde su simplicidad y reenfocando el flujo del relato¹⁰. Así el leído se forma como lector al asumir la realidad que anda al otro lado del texto (o del espejo, si fuera Lewis Carroll) e impone dentro de la narración sus coordenadas ficcionales de espacio y tiempo como las actuales y vigentes.

¹⁰ Si no hay referencias femeninas claras, o si estas son inexistentes, se puede llegar a una acción eficaz en el campo del mal y conducir a la violencia o a la perversión. El primer caso es el que el colombiano José Eustasio Rivera (1889-1928) retrata magistralmente al inicio de *La Vorágine* (1924): *Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la violencia*. El segundo es el no menos logrado *Vizconde Demediado* (1951) del italiano Ítalo Calvino (1923-1985), cuyo protagonista es un quijote que una bala de cañón desplaza en el tiempo y lo divide en dos caracteres, uno absolutamente solidario y compasivo y otro cruel y sin escrúpulos que expande la desolación indiscriminadamente. Ambos viven haciendo el mal y el bien de manera simultánea, hasta que se enamoran de una misma mujer que les impone la reunificación. Es decir, conocer el alcance de las acciones las hace coherentes y entender el valor de ellas las integra. La mujer es esa alquimia que sintoniza los valores para que éstos actúen hacia una eficacia benévola. Pag. 895.

El Gaviero se debate en el mundo dieciochesco europeo en el que se enfrentaban la racionalidad y el enciclopedismo de una minoría intelectual al oscurantismo popular y a la monarquía absoluta cuyo origen divino la suponía infalible. El método de conocimiento objetivo, basado en la observación rigurosa de los detalles sensibles, como camino infalible para llegar a la verdad se desmenuza en una mirada de elementos que, ¡vaya ironía!, aleja las certezas en vez de anclarlas. La formalidad barroquizante, que cultiva la acumulación de datos e intenta habitar un mundo de referencias cambiantes y separar la fantasía de la realidad, se ve vencido por el triunfo de lo inusitado, lo onírico, que se impone con mayor credibilidad que lo racional.

La tendencia de gran parte de la literatura hispanoamericana desde el tan traído y llevado *bun* hasta nuestros días es la de decirse fuera del tiempo o la de hacerlo plegar sobre sí mismo hasta perderle perder su valor objetivo y revelar su inutilidad. Los ejemplos abundan, como en Manuel Scorza (1928-1983), que en *El Jinete Insomne* (1977) hace de él un producto del sueño y hasta del delirio, como muestran unos relojes imposibles, que se escurren como agua, semejante a una imagen daliniana. O en Gabriel García Márquez (1928), quien mejor expresa su invalidez en *Cien años de soledad* (1967). Al principio de la novela, los habitantes de Macondo pierden la memoria, que es el archivo del tiempo, e intentan recuperarla colocando carteles en cada objeto para identificarlo, sólo que la amnesia sigue hasta los niveles absurdos de no conseguir entender la definición de cada una de las palabras que quieren explicar a las otras y se levanta una suerte de diccionario infinito en el que se pretende explicar lo imposible. La palabra está enajenada por un significado descontextualizado. La irrealización de la *americidad* se expresa en un barroquismo fuera de época que sabe de la inutilidad de rellenar espacios vacíos mediante una ¹¹ palabra que tiene sus referencias fuera, excéntricas, y que no sirve para expresar su identidad, aun sin voz.

98

De igual manera los valores de Maqroll y don Quijote son indefinidos y move-dizos, como el resultado de sus acciones, cuando no trágicos, mitigados en Cervantes por la ironía y en Mutis por el apoyo y la solidaridad de un lector salvífico. Sus valores están lejos de las coordenadas temporales y físicas que los generaron.

Tanto don Quijote como Maqroll son sabios consejeros de los demás, hombres cultos e inteligentes de juicio ponderado y de enorme sensibilidad hacia el sufrimiento ajeno, capaces de ver dentro del alma humana y de mantenerse fieles a todo tipo de amigos durante mucho tiempo y a través de las distancias impuestas por la vida errática de todos ellos. Sin embargo, a la hora de enfrentar sus propias vidas las elecciones les hacen llegar a situaciones inversas a las pretendidas. En don Quijote hay una pasión instantánea que le ciega y le activa su fantasía de caballero andante que ve a cada paso una oportunidad de acrecentar su fama como justiciero universal. En Maqroll, su impulso parte de las remotas posibilidades de enriquecerse a través de empresas que no ya acaban en agua de borrajas sino que le llevan en algunos casos a ajustar cuentas con la justicia o a su propia muerte (*Un Bel morir*, 1989).

Ambos viven en tiempos diferentes a los que tienen que enfrentar. Ambos viven en una época cuyos valores están cambiando rápidamente y su desorientación y fracaso viene de figuras femeninas cuyas palabras dicen lo contrario que sus gestos. En el

¹¹ Maqroll había traído la *Vida de San Francisco de Asís*, de Joergensen. Solía leerlo abriendo el libro al azar. El Zuro se mostró intrigado con la, para él, inusitada costumbre y le preguntó (...): Leo, sí, la vida de un santo que amaba mucho a los animales y el monte y el sol (...). Dejó todo para entregarse a lo que quería y ofrecerle a Dios ese amor por todo lo que había creado (...) Maqroll se dio cuenta que la explicación era tan insuficiente y fragmentaria que arriesgaba dejar en el Zuro una idea injusta del Poverello, por trunca y superficial. La respuesta del Zuro lo tranquilizó: Claro si le gustaban los animales y el monte y el sol, la plata le salía sobrando. Seguro que hasta acabó haciendo milagros. Dios debía querer ayudarlo. *Un Bel morir*, pág. 239

caso de don Quijote, su Dulcinea muestra un comportamiento incoherente e impropio de una dama en varios episodios, como es el del encuentro con Sancho y el mostrado ante el propio don Quijote en la cueva de Montesinos, relato que por cierto levantará el espíritu más escéptico y crítico de Sancho y que no quedará sin cobrar por su señor más adelante, en otra encrucijada de relatos discordantes, la de Clavileño.

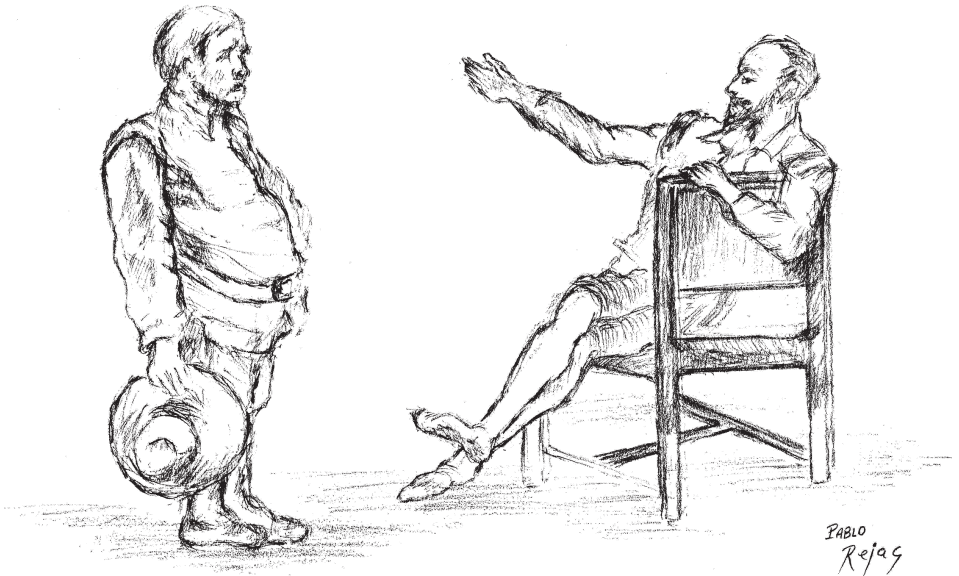
Con Maqroll, las mujeres siempre se muestran en desacuerdo con sus empresas, pero siempre le organizan la logística con dinero o con medios de transporte y provisión. Hay una inadecuación entre sus afectos y sus acciones. La conquista del amor para Cervantes es el premio merecido después de numerosas tribulaciones que depuran el espíritu de un ego excesivo, lo hace permeable a la belleza y le restituye el ser integrado. Esos trabajos lo alejan de un modelo ficcional para entrar en los parámetros humanos². Maqroll recorre el camino inverso, desde la posesión del amor hasta la pérdida injustificada por un objetivo baladí, lo que le lleva a la fragmentación del alma y a la imposibilidad de actuar eficazmente.

La reconstrucción del espíritu sólo se hace mediante el regreso, si no a una fantasía que se rompió definitivamente al rozar la realidad, a una comunidad de lectores críticos que se sustenten con afecto y complicidad los unos a los otros en la creación comulgada de una ficción nueva y que todos conozcan su condición de necesario desvío para poder vivir con holgura en las áreas limítrofes que se desplazan y escurren entre ficción y realidad. Es el nuevo contrato entre narradores, críticos y lectores que garantiza el patio consensuado, aquel que acepta la existencia improbable de Maqroll y sus empresas y le lleva a don Quijote, que es loco pero no necio, a secretar al oído de Sancho después de la aventura de Clavileño: "*Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más?*"

99

Bibliografía

- MUTIS, Alvaro, 1997, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, Siruela: Madrid.
CERVANTES, Miguel de, 1980, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Planeta. Barcelona.



PABLO
Rejas

De la historia verdadera de don Quijote al Romance armorial-popular d'A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna

Manuel Calderón Calderón

Consejería de Educación de España en Brasil

A Pedra do Reino es una novela que, desde el punto de vista del contenido, combina elementos metaliterarios, mítico-históricos, filosóficos, políticos, teológicos y esotéricos en los que, a su vez, confluyen la heráldica, el tarot, la numerología, el lapidario y la astrología. Desde el punto de vista formal no es menos compleja, pues constituye una polifonía de géneros artísticos (literatura, grabado y fotografía) y literarios (épica, lírica y ensayo), donde se mezclan diferentes registros: la literatura culta con la popular y popularizante (el cancionero y romancero del *sertão*), la ficción con la metaficción y el propio texto con citas y resonancias de otros textos, en su mayor parte explícitos; razón por la cual el narrador, que es también autor ficticio de la novela, dice estar escribiendo una Antología de la literatura brasileña, presuntamente completa desde el punto de vista ideológico y literario (Suassuna, 1971:225).

Ahora bien, la selección que el autor hace de textos ajenos está orientada a reforzar sus propios postulados, a la vez que cada texto funciona como argumento de autoridad de otro: la cita de un historiador o académico sirve para autorizar un texto de origen popular y tradicional y éste, alterado y adaptado a las intenciones y al argumento de la novela, para justificar las tesis del narrador (Santos, 1999: 155-167). Por ello, voy a exponer algunas reflexiones sobre historia y teoría literaria, relacionadas con otras de contenido ideológico, que me han sugerido aquellos postulados y la forma de exponerlos narrativamente.

La historia fingida y el mito

Desde el punto de vista de la historia literaria, en la ficción clásica autor y personaje podían ser una misma persona, ya que el segundo actuaba dentro de una "historia

“fingida”; al contrario del género histórico, que trataba de “historias verdaderas” y, básicamente, informativas. Sin embargo, algunas ficciones, entre ellas los libros de caballerías, no se presentan como tales sino como obras históricas, con las implicaciones morales que tenía este género hasta la época de Cervantes (“testigo del pasado, ejemplo del presente y advertencia de lo por venir”); razón por la cual el autor del *Quijote* combate los mal llamados “libros” (empezando por el de Apuleyo —tendríamos que añadir), y concretamente los de caballerías, escribiendo uno “verdadero”.

Para hacer esto último, Cervantes disemina informaciones y manipula el estilo, el tiempo, la acción, los temas, las descripciones y los argumentos; observa los preceptos de verosimilitud e imitación y, sobre todo, provoca la sorpresa del lector mediante la imprevisibilidad de la acción y la evolución de los protagonistas; cosa que Eisenberg explica por la falta de prejuicios morales del autor sobre la condición humana (1995: 84-87,169).

A la manera clásica, el autor narrador y protagonista de *A Pedra do Reino* se confunden y Pedro Dinis Ferreira-Quaderna mezcla la historia con la ficción novelesca; pero, sobre todo, es un contador de mitos y un *epopeieta*. Su narración está más cerca del mito o historia sagrada (que relata acontecimientos primordiales acaecidos *in illo tempore*) que de las ficciones inspiradas en la historia profana, irreversible y progresiva. Incluso las referencias a esta última no remiten a “la realidad imperfectamente inteligible de todos los días”, sino al universo propio de la creación, es decir, a aquello “por lo cual la vida se hace posible y digna de ser vivida” (Nietzsche, 1980: 26). Basta consultar el cuadro que he añadido al final para comprobar que, a lo largo de la narración, la historia del Brasil se actualiza periódicamente dentro del tiempo circular y sagrado del mito.¹

104 En relación con lo anterior, Mircea Eliade recuerda la distinción que los indígenas de América y África hacen entre “historias verdaderas” (mitos) e “historias falsas” (cuentos y leyendas), según la cual aquéllas se refieren a *realidades* como la sexualidad, el trabajo y la muerte; a algo que nos concierne directamente *en cuanto seres humanos* y, además, son *ejemplares* para todos nuestros comportamientos y actividades significativas (alimentación, trabajo, matrimonio, educación, arte y sabiduría); aunque ya entonces —advierte— se da la “desmitificación”: lo que se considera “historia verdadera” en una tribu puede convertirse en “historia falsa” en la tribu vecina (1999: 13-27).

En tercer lugar, la escritura mítica de Suassuna se asemeja a la lectura mítica del *Quijote* hecha por Unamuno en su *Vida de don Quijote y Sancho* (1905); interpretación basada en el cristianismo existencial y supuestamente regeneracionista de la España finisecular del XIX.

Más concretamente, *A Pedra do Reino* se presenta como un Enigma y una Demanda caballerescas, inspirada en la literatura de cordel nordestina, los romances de tema carolingio² y *La búsqueda del Santo Grial*. El relato oral del narrador-autor, *Decifrador*

¹ Comparable con el tema nietzschiano del eterno retorno: la poesía (sonidos, acentos, pausas, sílabas métricas, palabras ...), la música (notas, intervalos, timbres, ritmos, el tema de la fuga, los leitmotivos ...) y la tragedia (cuyo héroe resucita en cada representación) se basan en repeticiones que, sin embargo, engendran infinitas diferencias.

² “La recitación de memoria de versiones conservadas en la tradición escrita [frente a las de tradición oral] está más asegurada en América que en España” —decía Menéndez Pidal; “de allí son numerosas las versiones orales que he recibido de romances de ciego” como Los Doce Pares. Tales versiones proceden de la traducción de la *História do Imperador Carlos Magno e doze Pares de França* (1728), ampliada en 1737 por el mismo traductor, el portugués Jerónimo Moreira de Carvalho, con otras aventuras de Boiardo y Ariosto. Alexandre Gaetano Gomes Flaviense haría lo propio con la crónica de Bernardo del Carpió, que se incorporó como tercera parte de la *Historia de Carlos Magno*, en 1745. Estas versiones y el llamado *Carlos Magno Comentado* (Lisboa, 1789) fueron modificándose y reduciéndose a lo largo del siglo XIX hasta alcanzar su forma definitiva en 1863 (Casculo 1953: 444- 446).

y *poeta-guerreiro*³ aparece enmarcado, además, en una declaración judicial donde éste explica cómo ha construido su novela, qué elementos formales ha incorporado, qué criterios estéticos ha seguido y qué fuentes ha utilizado.

Pedro Dinis dice haber escrito un Memorial dirigido a la “*Nação Brasileira*”, “*Uma espécie de confissão geral*” mediante la cual recrea la historia del Brasil, desde el siglo XVI hasta 1938, con un punto de vista local (el *sertão*) y familiar. En contraste con ese tiempo histórico, el tiempo externo de la narración transcurre del mediodía hasta el anochecer del 9 de octubre de 1938, que es lo que dura la declaración del protagonista, acusado de participar en los desórdenes que siguieron a la entrada del Doncel del Caballo Blanco en Taperoá, la víspera de Pentecostés de 1935.⁴ No obstante, el tiempo histórico de la acción y el tiempo lineal de la fábula se presentan en la trama como “duración” (Bergson), con prolepsis y analepsis constantes en virtud de las asociaciones, los recuerdos, las digresiones y, sobre todo, los deseos y la espera del narrador, quien dilata la narración focalizándola en determinados episodios.

Si observamos el cuadro final donde comparo estos tres tiempos, veremos que la mayor parte de los capítulos se centran en un núcleo de interés temporal: las doce horas del 31 de mayo de 1935, que constituye el centro de un segundo núcleo: el trienio 1935-1938, relacionado especularmente con un tercero: el trienio 1835-1838. La recurrencia del número 3 forma parte de uno de los juegos esotéricos que nos propone el narrador,⁵ quien, al mismo tiempo, siembra de incertidumbres la narración⁶ y se presenta como Descifrador de la trama (remedando a los “romances de instruyo criminal”), de la propia escritura y sobre todo, de la vida mediante la imaginación.⁷

³ El Zaratustra nietzschiano es también un “poeta” y un “adivinator de enigmas”. Como tal, dice haber enseñado a los hombres “a salvar, creando, todo lo que fue” (Nietzsche 1970: 186). En El origen de la tragedia, recuerda Nietzsche que “Apolo, en cuanto dios de todas las facultades creadoras de formas, es, al mismo tiempo, el dios adivinator” y “Edipo fue concebido por Sófocles como el hombre noble y generoso destinado, a pesar de su sabiduría, al error y a la miseria; pero que, por sus espantosos sufrimientos, acabó por ejercer a su alrededor un poder mágico bienhechor, cuya fuerza se deja sentir aun cuando él ya no existe” (1980: 25 y 62).

⁴ El Corregidor Joaquim Navarro Bandeira es también un “Decifrador” o crítico de las licencias poéticas del narrador (Suassuna, 1971: 363-365, 490) y quien le da la idea de escribir un “romance brasileiro e medieval de cavalaria” parecido con os do genial... Zeferino Galvão, aprovechando para a isso a Crônica da família Garcia-Barretto” (Suassuna, 1971: 492).

⁵ La Trinidad de la “Onça Malhada do Divino” se transforma en una Pentanidad; el Quinto Imperio es el que resolverá las contradicciones históricas del Brasil y “cristalizará a nossa nacionalidade”; don João Ferreira-Quaderna tuvo 7 mujeres; el Imperio de Pedro Dinis lo forman 7 reinos y él mismo fue coronado y ungido bajo los auspicios del número 7; João Melchíades Ferrerira clasifica los “romances versados” en 7 tipos; la novela está dedicada al Padre y sus 12 pares literarios, réplica de los 12 hermanos bastardos del narrador, los 12 caballeros del Padrino Pedro Sebastião en la Guerra de Doze, la escolta del histórico Pedro I en el cuadro O Grito de Ipiranga, los 12 Pares de Francia en las Cavalhadas sertaneras, los 12 caballeros de la Tabla Redonda y los 12 apóstoles; el 7 y el 12 son símbolos centrales en la aventura de la Visão do Lajedo y el Doutor Gouveia concede al narrador el título de 12° Conde da Pedra do Reino y 7° Rei do Quinto Império.

⁶ Antes de declarar que todo lo sucedido la tarde del 31 de mayo de 1935, en realidad, se lo había oído contar a Lino Pedra-Verde, dice sanhopancescamente al Corregidor: “Soube de todas essas histórias por intermédio de terceiros e, ‘como dizia a vaca quando começou a correr atrás de Mestre Alfredo, quem conta um conto aumenta um ponto’: Assim, nao seria nada demais que eu, por minha vez, aumentasse meu ponto, pois é, mesmo, uma característica das Epopeias essa de seu fogo vir sempre coberto de fumaça. Mas como ‘nao há fumaça sem fogo’, o senhor tenha paciência, ‘compre cinco tostões de cá-te-espero’ e, no fim [...] poderá decifrar, com os elementos que estou lhe fornecendo, a estranha Desventura de Sinésio, O Alumioso, e Quaderna, O Decifrador na Demanda Novelosa do Reino do Sertão!” (Suassuna, 1971:411).

⁷ Otros “Decifradores” son Sebastião Garda-Barretto, contemporáneo de Felipe II, quien desveló el enigma de las Minas de Plata de Robério Dias; un descendiente de aquel, llamado Pedro Sebastião, que no logró resolver el enigma cartográfico transmitido a Pedro Dinis; Euclides Villar, el “Mestre en charadas e logogrifos” que fotografió las dos Piedras del Reino; Lino Pedra-Verde, intérprete del texto de Francisco Benício das Chagas sobre la Pedra do Rodeador; el Corregidor que escucha el relato y el propio lector, a quien le toca descifrar “o Mal, o Enigma, a Desordem” que representa la “Bicha Bruzacá”.

El nacimiento del héroe

La infancia del narrador constituye el cuarto centro de interés de la novela. La historia familiar de Pedro Dinis, entrelazada con la historia mítica del Brasil, empieza con una pérdida: la del rey D. Sebastián de Portugal, reencarnación de “*aquele guerreiro puro, santo, jovem, casto e sem mancha*” de *La Leyenda Dorada*⁸ y epónimo, como San Pedro, de la dinastía Santos-Barretto.⁹

Antes de comenzar la narración, nos enteramos de que el padre de Ariano Suassuna murió “*assassinado no Rio, como consequência das divisões e lutas políticas da Paraíba*”, en 1930. Y en otro lugar, el propio Suassuna evoca así su niñez: “*Aqui morava um Rei, quando eu menino / [...] Mas mataram meu Pai. Desde esse dia / eu me vi como um Cego, sem meu Guia, / que se foi para o Sol, transfigurado*” en la “*Onça Malhada do Divino*”, que es el “*Sol Divino que nos fez a mim e ao Mundo*” en un relato (*A Pedra do Reino*) contado por otro ciego visionario (o medio ciego) como Homero y Cambes (cuya epopeya está dedicada al rey Don Sebastián), Nazário Moura y Pedro Aldeodato (Suassuna, 1971: 325, 464; Santos, 1999:103).

Según Freud, a medida que progresa el desarrollo intelectual del niño, este da en la flor de sentirse hijastro o hijo adoptivo de sus padres. “*Estos impulsos psíquicos de la infancia nos ofrecen el factor que ha de permitirnos comprender el mito del nacimiento del héroe*”.¹⁰El niño se dedica entonces a reemplazar a sus padres por otros, expresando así “*la añoranza por aquel feliz tiempo pasado, cuando su padre le parecía el más noble y fuerte de los hombres y su madre la más amorosa y bella mujer [...] Incluso en años avanzados, cuando en un sueño aparecen las figuras encumbradas del emperador y de la emperatriz, representan siempre al padre y a la madre del soñante*” (Freud, 2001).

106

⁸ Tan casto como Boores de Gaunes y los vírgenes Galaz y Perceval, únicos capaces de rematar con éxito la Demanda del Grial, frente a Lanzarote del Lago y el resto de los sensuales caballeros de la Tabla Redonda; como los cervantinos don Quijote y Bernardo del Carpio; como la “*casta e alta donzela*” dona Flor, destinataria del “*puro e santo afeto*” de Amaldo (Alencar, s.d.: 362 y 417); y como Gustavo Moraes y Clara Swendson, en *A Pedra do Reino*. “*¿Pensáis que os conselho matar vuestros sentidos? Os aconselho a inocencia de los sentidos*” —explica Zaratustra (Nietzsche, 1970: 63). Según el narrador de *A Pedra do Reino*, la “*Legenda Ensanguentada*” del Sertão también se inspira en la “*Legenda Dourada*” (Suassuna, 1971: 277-278), en cuyo capítulo dedicado a San Sebastián cuenta la historia de una mujer que, después de haber tenido ayuntamiento carnal con su marido, es poseída por el demonio cuando visita un templo dedicado al santo (La Leyenda Dorada, XXIII). Cfr. el folheto XLVIII de *A Pedra do Reino*: “*A confissão da Possessa*”.

⁹ A los tres bisabuelos de Pedro Dinis, Lino Pedra-Verde añade un cuarto “*que era o mesmo Rei Dom Sebastião escondido e encoberto na pedra*” (Suassuna, 1971: 584), pues las piedras tienen el doble simbolismo esotérico (el lapidaio dei astrólogo Pedro Dinis) y místico en la novela: Silvestre César, rey y profeta de la Piedra de Rodeador, es aquí tatarabuelo dei protagonista y quieo funda el lapídeo Imperio, como el apóstol Pedro hiciera con la Iglesia de Roma. Sobre dicha piedra, ara o altar sacrificaba el Execrable João li a sus víctimas, como su homónimo portugués sacrificó ai Duque de Viseo y Lope de Vega recreó en una famosa tragedia, y es también donde reposa el Sangraal o cáliz con la sangre de Cristo-Viseo-0 Reidegolado do Cariri-Sinésio. El holocausto o sacrificio ritual es, por último, una pausa entre el tiempo viejo y el tiempo nuevo que recornienza, como el tiempo que inaugura la Revolución ai hacer tabla rasa de la historia: esa nostalgia de la situación primordial o perfección de los comienzos, que es la obsesión ontológica a la que se refiere Eliade (1998: 69-71). Suassuna cree, por otra parte, que Cervantes se inspiró en el rey Don Sebastián para su doo Quijote (Mongelli, 2004: 231-234), aunque lo más probable es que fuera Bernardo dei Carpio (Eisenberg, 1995: 56).

¹⁰ Galaz dice que “*no sabe demasiado bien de quién es hijo*” (Alvar, 1994: 32). Repárese en que dos de los doce hermanastros o hermanos bastardos de Pedro Dinis desempeñan funciones importantes en *A Pedra do Reino*: Malaquíás, a quien Pedro Dinis quería parecerse, y Taparica, coautor de las imágenes simbólicas del Pedro Dinis escritor. El tercer bastardo importante es Arésio, hermano del Doncel del Caballo Blanco, como también fueron bastardos Roldán (Quijote, I, 7) y su versión española en la Edad Media: Bernardo del Carpió, ‘resucitado’ en el siglo XVI por historiadores, poetas épicos y dramaturgos, entre ellos Cervantes en *La casa de los celos*.

No obstante, la evocación de la infancia constituye una meditación sobre la relación del narrador con el mundo y la realidad. En tal sentido, *A Pedra do Reino* tiene una voluntad filosófica, pues “pensar —decía Albert Camus— es partir del desacuerdo fundamental que separa al hombre de su experiencia para encontrar un terreno de armonía conforme a su nostalgia, un universo [...] aclarado por analogías que permitan resolver el divorcio insoportable” (1980: 109). Y Zaratustra exhortaba así a sus discípulos: “debéis redimirnos en vuestros hijos de ser los hijos de vuestros padres: así libertaréis todo el pasado” (1970:192).

Durante la conquista de Paraíba, los Sebastianes de la familia materna del protagonista sucumbieron, como su epónimo, bajo las flechas de los gentiles. Entre los pares que rodeaban al rey Dom Sebastião en Alcazarquivir, figuraba un tal Jorge Albuquerque Coelho que, habiendo zarpado del Brasil, protagonizó una “Odisseia marítima” y acompañó a Dom Sebastião montado en un caballo blanco con crines doradas, como en el *Romance de la Nau Catarineta*.¹¹

Dos siglos después, otro antepasado del narrador se asentó como “criador de vacas, ovelhas e cabras” en Pora-Poreima. En el “Chapadão da Serra da Borborema” levantó una Casa-Fuerte, la “Onça Malhada”,¹² donde Pedro Dinis creció oyendo las cantigas, romances y “folhetos” que cantaba Tía Filipa y leyendo las novelas de José de Alencar, Zeferino Galvão y Euclides da Cunha.

João Melchiades Ferreira, veterano de la “Guerra dos Canudos” y de la campaña de Plácido de Castro en Acre,¹³ creó allí mismo una “Escola de cantoria” que frecuentaron Marcolino Arapuá (¿el histórico Cobra Verde?), Severino Putrião, Lino Pedra-Verde (sosa de Lino Pedra-Azul de Lima) y el propio Pedro Dinis, quienes aprendieron a diferenciar el verso de la prosa y a distinguir los tipos de “romances versados” y de poetas leyendo y oyendo las distintas versiones de la *História de Carlos Magno e os Doze Pares de França*.

Aunque el deseo del joven Pedro Dinis era convertirse en uno de aquellos héroes caballerescos, vivir hermosas e intrigantes aventuras y protagonizar amores legendarios, nunca llegó a ser buen caballero ni cazador ni luchador ni siquiera un seductor como su hermanastro Malaquías, por más que se esforzaba. Hasta que un día el “Cantador da Borborema” le dedicó un “folheto”, que Pedro Dinis imprimió y vendió por las ferias, donde se hablaba de una Fortaleza o Castillo;¹⁴ el mismo que “todos os cantadores, quando cantavam as façanhas dos Cangaceiros, costumavam construir em versos”, porque es el “símbolo de sua invulnerabilidade poética” (Suassuna, 1971: 67 y 256-257; Santos, 1999: 121-122).

Desde entonces, Pedro Dinis decidió ser vicariamente en la ficción lo que no podría ser nunca en la vida;¹⁵ pues su intención, como la de don Quijote, no era cambiar

¹¹ “A Cavalaria terrestre e a do Mar, ambas marcadas pelo impulso para o Além, para o Desconhecido, para o Divino, presente no mito do El-Dourado que os conquistadores buscavam e que era o Brasil” (Suassuna, 1971: 162) y en la Búsqueda del Grial, tal como explica el anciano Nascián a Galván (Alvar, 1994: 157).

¹² Semejante a la Casa da Pólvora, donde encontrarían degollado, al cabo de otros dos siglos, a Pedro Sebastião.

¹³ Sobre las versiones novelescas de la llamada “cuestión de Acre”, véase Manuel Calderón, Gálvez, Imperador do Acre y otros avatares del héroe utópico: Antofñete Gálvez, Pío Cid y Silvestre Paradox”, en Anuario Brasileño de Estudios Hispánico, XIV (2004), pp. XX.

¹⁴ El “original” en el que se inspira João Melchiades es, en realidad, una adaptación de otro “folheto” de João Martins de Athayde (Santos, 1999: 158-159).

¹⁵ El “fidalgo armiñado e pobre, Escrivão e astrólogo do Cariri” se convierte en “Dom Pedro IV, o Decifrador, Rei e Profeta do Quinto Império e da Pedra do Reino do Brasil”, transformando en “embandeiradas e cheias de chusciscos prateados as pardas, miseráveis e sangrentas aventuras da Pedra do Reino” y tornándose él mismo “Rei sem degolar os outros e sem arriscar minha garganta, o que somente a feitaura do meu romance, do meu Castelo perigoso e literário possibilitaria” (Suassuna, 1971: 107 y 147).

el mundo sino inventarse la vida. Si “a espera de Dom Sebastião está ligada [no Brasil] à possibilidade de melhoria de vida e à aquisição de fortunas para quem o aguarda” (Cabral 2004:58),¹⁶ Pedro Dinis, por el contrario, se propone escribir “um romance dos bons” que lo consagre como “Gênio da Raça Brasileira” y “Gênio Máximo da Humanidade”, en el sentido de “ser maravilloso” que también tiene la palabra “genio”. Dicho “Reino literário”, cuyo “Marco central” es un “Castelo” construido “tirando daqui e dali, juntando o que acontecerá com o que ia sonhando” (Suassuna, 1971:75), será, al mismo tiempo, escrito y oral, culto y vulgar, heroico y picaresco, como su ‘autor’: un maestro de ceremonias en las *Cavalhadas* y demás actividades folclóricas de Taperoá que regenta una “casa-de-recurso e tavolagem”, es decir, un garito y una mancebía llamados La Tabla Redonda.¹⁷

La academia de los emparedados

Esta nueva corte de Camaloc, caracterizada por las camas redondas y las tablas o mesas de juego, está “sombreada por um grande pé-de-Tambor”, recuerdo de otros dos *axis mundi*: la Carajana arrimada a un muro de la Onça Malhada y la Oiticica que da nombre a la hacienda de D. Gonçalo Pires Campelo, en *O Sertanejo*. Los dos “mistérios” de la novela de José de Alencar, el de la vida (Jó, “peregrino da morte”, es un suicida frustrado) y el del amor (Arnaldo sublima el suyo, transformando a la mujer inaccesible socialmente en *dona angelicata*) tienen su paralelo en el doble Enigma de *A Pedra do Reino*: el del “Bicho Bruzaca, a Iupriana macha-e-fêmea que resume tudo o que existe de perigoso e demoníaco no mundo” (Suassuna 1973: 326), y el de la “Cavalgada do Donzel do Cavalo Branco” que el propio Pedro Dinis y el Corregidor se proponen descifrar,¹⁸ en tomo al cual el narrador construye una historia mítica del Brasil, acompañada de una pintoresca interpretación de sus rasgos étnicos y socio-culturales.

Todo lo anterior constituye propiamente la Búsqueda o Demanda que Pedro Dinis emprende de tres maneras: en sesiones de gabinete, a pie y a caballo. Las sesiones a caballo de la Academia de los Emparedados podían ser, a su vez, de tres tipos: “viajes filosóficos”, “demandas novelosas” y “demandas mítico-poéticas, rituales, armoriales y místicas”, como la *Demanda do Santo Graal*, el *Bosque Deleitoso* y el *Castelo Perigoso* (Suassuna 1971: 137); de manera que vida, historia y literatura se confunden en la Demanda de Pedro Dinis.

Al hilo de la trama, el lector irá descubriendo que el Doncel del Caballo Blanco es Sinésio, uno de los tres hijos de Pedro Sebastião Garcia-Barretto, “O Rei-degolado do Cariri” y Padrino del narrador; que el tal Sinésio fue raptado en 1930, murió dos años después y por esa razón era conocido como “O Ausente” y “O Desejado” (como Galaz y Don Sebastián); y que en 1935 “resucitó” y emprendió una larga marcha hasta Taperoá, donde entró la víspera de Pentecostés de aquel año (comienzo de la búsqueda del Santo Grial por los caballeros del rey Arturo y de la “Demanda novelosa” de *A Pedra*

¹⁶ Los rebeldes de Bonito, la “Cidade ou Reino do Paraíso Terrear en la Serra do Rodeador, albergaban la esperanza de que “iriam sair um dia dali e comandar 'o mundo e corrigi-lo” (Cabral, 2004: 72).

¹⁷ “Voluptuosidad... es la mayor felicidad simbólica para la esperanza y la dicha superiores”; “¡Oh, cielo que estás sobre mí, cielo alto y puro! ¡Ahora, para mí, tu pureza consiste en [...] que seas una mesa divina para el juego de los dados y para los jugadores divinos!” (Nietzsche, 1970: 178 y 186)

¹⁸ Cfr. el comienzo de ambas novelas: la “Cavalgada do Donzel do Cavalo Branco” y el convoy de arrieros, fámulos, agregados y valentones que acompaña a D. Gonzalo Pires Campelo y su mujer a través del sertão de Quixerambim.

do Reino), coincidiendo con la revolución comunista en algunos Estados del Brasil, su represión y la proclamación del *Estado Novo*.¹⁹

En la figura del Doncel confluyen, por tanto, dos corrientes socio-políticas brasileñas: el profetismo mesiánico y el milenarismo sebastianista, repudiados y al mismo tiempo encarnados por el Doutor Samuel Wandernes, partidario de la literatura “pura”, “poética” y “sonhosa”, y el Professor Clemente Anvérsio, aborrecedor de la “literatura burguesa decadente” que rehuye “a análise e a crítica dos males sociais”; aunque ambos coinciden en despreciar a los juglares sertaneros: uno, porque prefería a trovadores ibéricos como El-Rei Dom Dinis (de quien se cree descendiente el padre del narrador) y otro, porque sabía (aunque le pesara) que los *cangaceiros* no eran revolucionarios (Suassuna, 1971: 137,168, 213-215).²⁰

Dos principios de incertidumbre dificultan, sin embargo, la solución de los enigmas: la indefinición de las fronteras entre vida y literatura, historia y ficción, verdad y mentira, claridad y misterio, por un lado; y lo confuso de las noticias del narrador sobre los hechos que precedieron y siguieron a la cabalgada del “Alumioso”, difuminados entre la imaginación y las profecías de un visionario casi ciego, por otro.

En este punto, se plantea una cuestión de tipo metaliterario que vuelve sobre un tema de teoría literaria analizado por el romanista Eric Auerbach hace sesenta años. Después de ver el dibujo del Padre Correa de Albuquerque y leer las referencias a las Piedras del Reino contenidas en la anónima *Cantiga de La Condessa* y la *Memória sobre Pedra Bonita*, de Souza Leite, Pedro Dinis emprende una salida, entre el Pajeú de Pernambuco y el Piancó de Paraíba, para buscar el supuesto tesoro; pero al llegar y ver las piedras, comprueba que ni el dibujo ni las descripciones coinciden con la realidad. “A patranha -piensa entonces- é uma das características indispensáveis as Tragédias, Profecias e Crônicas-epopéicas”; aunque para Euclides Villar “tudo era uma questão de saber olhar” y la realidad, “devidamente corrigida pela Arte, estava mais certa” (Suassuna, 1971: 103-105).

Recordemos el episodio de las bodas de Camacho en el *Quijote*, II, 19-21 (novela que gira en tomo a las interferencias entre la ficción y la vida). De igual forma que don Quijote y Sancho habían vivido las consecuencias de la historia de Crisóstomo, en los capítulos 13 y 14 de la Primera Parte, el frustrado amante Basilio, en este otro episodio, finge un suicido ante Quiteria para evitar que se case con el rico Camacho. Lo curioso, una vez más, es que Basilio consigue algo perfectamente concreto y tangible, incluso después de haber desvelado el artificio que utilizó para fingirse muerto: casarse con Quiteria.²¹

¹⁹ En un apartado posterior sobre el realismo figural me referiré a esta libre circulación de hechos históricos y míticos en la novela. “O Prinspo Alumioso do Cavallo Branco voltou ressuscitado para fazer a desgrana dos ricos e a felicidade dos pobres aqui no Sertão!” -exclama alborozado Uno Pedra-Verde. “Quem sabe – añade Clemente- se esse acontecimento não marca o início da Revolução que vai estabelecer a República Popular do Brasil, a primeira da América Latina?” [subrayado mío] (Suassuna. 1971: 487 y 506). Pero “meu Padrinho -añade el narrador- ficou meio de miolo mole” después de participar en la Guerra da Coluna. Mas no solo “desde 1920 e desde a passagem da Coluna Prestes [é] que meu Padrinho estava ficando de juízo virado” (ibidem, pp. 305-306), sino mucho antes: “desde 1907 ou 1908 deu para ficar meio fanático” y en 1926 ya estaba demente (ibidem, pp. 563-565). Galván y las damas de Camaloc también confían en que el Caballero Deseado “liberará a nuestro país de las grandes maravillas y de las extrañas aventuras” y “por él sanará el Rey Tullido” (Alvar, 1994: 23-24).

²⁰ Cfr. a estos dos representantes del Integralismo y la Revolución con el rey de la derecha y el rey de la izquierda que buscan al hombre superior, en Así habló Zaratustra. Pero “¿quién buscaría todavía la grandeza con éxito? Todo lo más, un loco” (Nietzsche, 1970: 244). Asimismo, Zaratustra anuncia un “grande y lejano Reinado del Hombre que dure mil años”, asentado en “arcaicas rocas” (ibidem, 225-226).

²¹ Si en este episodio la ficción transforma la realidad, en otro paralelo (el del lacayo Tosilos y la hija de doña Rodríguez), la realidad desbarata la ficción: el bueno de Tosilos, novio fingido pero atrapado por el amor, acaba apaleado y la moza, vistiendo santos en un convento (Quijote II, 56 y 66).

Asimismo, mientras Clemente y Samuel “continuaram na mesma obstinado, duvidando de tudo o que é sagrado e, o que é pior ainda, tentando explicar a chegada de Sinésio e dos Cavaleiros que o acompanhavam como um episódio dos movimientos subversivos de cada um dos dois”, el narrador confiesa al final de la novela:

Imperceptivelmente, sem que eu quisesse ou notasse isso, o aspecto real e político de todos aqueles acontecimentos foi ficando de lado e cedendo passo ao aspecto poético- literário, muito mais *real* e embandeirado do que o outro (Suassuna. 1971: 622).²²

El castillo peligroso y literario

Ariano Suassuna cartografía el “Reino literário e sertanejo” de su novela, escenario del “V Império do Escorpião” de don Pedro Dinis Garcia-Quaderna, entre “estradas empoeiradas, catingas e tabuleiros espinhosos, serras e serrotes pedreguentos” al oeste y más allá de Paraíba, igual que William Faulkner cartografió, en *¡Absalón, Absalón!*, el condado de Yocknapatawpha: los Cariris Velhos y los Cariris Novos, Espinhara (la Serra do Teixeira), Seridó, Pajeó, Canudos (referencia, sobre todo, simbólica) y el Sertão de Ipanema (Suassuna, 1971:576).

110 Por otro lado, el argumento del *Quijote* arranca en “un lugar de La Mancha”, parecido a este otro lugar del Sertão (Taperoá), y su acción transcurre en un territorio de tránsito entre Castilla y Andalucía (Paraíba y Pernambuco en la novela de Suassuna), lleno de recuerdos de su Reconquista por las Órdenes militares²³ y con pueblos grandes, poblados de hidalgos soberbios pero arruinados,²⁴ “destos que dicen las gentes / que a sus aventuras van” (*Quijote*, I, 49) y que trajeron a América, entre otras cosas, los romances que sabían de memoria o leían en pliegos de cordel impresos (y a partir de 1550, en *Cancioneros de Romances*),²⁵ sobre los cuales Pedro Dinis solapa la imagen popular y literaria del *cangaço*, creando un nuevo tipo de hidalgos horros de las “obrigações plebeias de Burgueses”, “meio ociosos, meio criminosos, meio vagabundos” con quienes puebla su universo mítico Suassuna (197 1:311-313y 582).

El propio narrador *A Pedra do Reino* es el último avatar de aquellos hidalgos renacentistas.²⁶ Uno de ellos, expedicionario con Pedro de Mendoza en el Río de la Plata (1536), exclamó antes de morir ajusticiado: “algún día será lo que Dios quisiere y reinarán los Doce Pares” (Leonard, 1979: 69). Don Quijote tampoco vacila cuando nos dice quién es (y hasta quién puede ser)²⁷ con parecidas palabras: “yo soy el que

²² “O senhor —había dicho Lino Pedra—Verde a Clemente- é homem formado e fica com vergonha de acreditar em certas coisas. Mas eu, que sou homem ignaro, tenho direito de não ter vergonha de acreditar na verdade” (íbidem, p. 589).

²³ Como la “Ordem da Esmeralda do Graal”, la “Ordem do Templo de Sao Sebastião”, del Condestable Pedro Gouveia, y la “Ordem dos Cavaleiros da Pedra do Reino”, fundada por Pedro Dinis a imitación de la “Ordem de Cristo” de su tocayo, el rey trovador.

²⁴ “Maltrapilhos mas fidalgos”, como “aquela sertanejada toda” reunida en tomo a la Velha do Badalo y Lino Pedra-Verde (Suassuna, 1971: 581-582) y como el vaquero protagonista de O Sertanejo, que de niño “parecia um príncipe maltrapilho” (Alencar, s.d.: 314).

²⁵ Como el de Don Gaiteros, recordado por Ourém en O Sertanejo.

²⁶ Pedro Dinis iba para Príncipe de la Iglesia, pero después de que lo expulsaran del Seminario de Paraíba, se quedó en “fidalgo de toga”.

²⁷ De hecho, a lo largo del libro hay varios Quijotes: el hidalgo y el caballero, el loco y el cuerdo, el de la Triste Figura, el de los Leones y hasta un posible Quijotiz pastoril.

ha de resucitar los de la Tabla Redonda, los Doce de Francia y los Nueve de la Fama” y aun “ha de poner en olvido” todos los anteriores libros de caballerías (*Quijote* 1,20). Como Pedro Dinis pretende poner en olvido las epopeyas homérica y carolingia (Suassuna, 1971: 30 y 46). Todavía en 1764, el alférez cearense Daniel Ferro replica al capitán Frago:

nossos vaqueiros não seriam homens para medir pegas aos mais esforçados paladinos de outras eras? Por mim, tenho que nunca Roldão, Lançarote ou algum outro dos Doze Pares de Franga estacou na ponta da sua lança um cavalheiro à disparada com tanta bizzarria como tenho visto topar um touro bravo na ponta da aguilhada (Alencar s.d.: 149).

A fin de cuentas, lo que intenta Pedro Dinis, con la excusa de resolver un crimen, es comprender el mundo actualizando tales modelos mítico-literarios; una intención semejante, aunque resuelta de manera harto distinta, a la del autor y los personajes del *Quijote*, quienes lejos de confiar en un modelo de interpretación de la realidad y a pesar de apelar una y otra vez a la experiencia, van descubriendo que es muy difícil comprobar las intenciones de los demás y la verdad de lo que percibimos (‘la realidad oscilante’ de Américo Castro); que hay que luchar contra las apariencias y la falta de correspondencia entre el mundo y los juicios e ideas preconcebidas que tenemos de él, a la par que “intentan constantemente ayudar a los lectores ignorantes a convertirse en lectores críticos” (Eisenberg, 1995:74-75 y 153-156).

A diferencia también del *Quijote*, los paratextos de *A Pedra do Reino* tienen una función estructurante. Antes me he referido al simbolismo de la dedicatoria, así como a las relaciones que la biografía de Ariano Suassuna, colocada al frente de la novela, sugiere entre la vida y la ficción.²⁸ A ello habría que añadir el profetismo sebastianista de los exergos y la presencia inspiradora, tanto en el índice como en el resumen y la invocación que acompañan al título, de los “folhetos” o pliegos de cordel, ya sea en la forma de designar a los capítulos, ya sea en los propios epígrafes, que son citas implícitas o pastiches del género (Santos, 1999: 159-160).

En otro paratexto, Raquel de Queiroz se refiere al exilio y la “transfiguração” que Suassuna hace de “seu mundo sertanejo, como ele queria que esse mundo fosse ou como imagina que é” (Suassuna, 1971: xiii); con lo cual anticipa uno de los *topoi* de la novela: el del folclórico “João-sem-Direção”, de Natanael de Lima (*ibidem*, p. 343); una especie de judío errante brasileño transfigurado en el Doncel del Caballo Blanco,²⁹ cuya larga marcha hacia Taperoá evoca el *Caminho Místico* de “Santo Antonio Conselheiro de Canudos” (*ibidem*, p. 368); bien que el misticismo “judaico-tapuia e mouro-sertanejo” del protagonista, así como el “catolicismo meio-maçônico” de Silvestre I, heraldo de la “Revolução, com a degola dos poderosos e instauração... do Povo no poder”, resulte una pintoresca mezcla de milenarismo,³⁰ mitología del Sertão, sincretismo de las tres religiones del libro³¹ y lo que Miú-

²⁸ Vid. n. 5 y el apartado sobre el nacimiento del héroe.

²⁹ “Cfr. Apocalipsis 6, 1-2. Sinésio es figura de Jesucristo, otro “donzel-errante” y “joão-sem-direção do Deserto” que “virou-se... um corisco a quem passaram a perseguir como um Cachorro” (Suassuna, 1971: 467).

³⁰ Joaquín da Fiore predicó, en el siglo XIII, la tercera época de la historia, que será la de la libertad y se realizará bajo el signo del Espíritu Santo, “lo que implica una superación del cristianismo histórico [cuya culminación es la segunda venida de Cristo y el Juicio Final] y, como última consecuencia, la abolición de las reglas y las instituciones existentes” (Eliade, 1999: 172-173).

³¹ La literatura artúrica y el tema del Grial expresan mitos célticos con apariencia cristiana y el propio cristianismo (católico o no) asimiló enseguida símbolos, ritos y mitos asiáticos, mediterráneos y paganos (héroes matadores de dragones, diosas de la fertilidad, fiestas del calendario y de los santos). Este “cristianismo cósmico” constituye

sov, en *Los hermanos Karamásovi*, llama 'socialismo cristiano' (Suassuna, 1971: 35- 37,454,474-476).³²

Los dos reinos

Si Zaratustra es una parodia de Jesucristo, Sinésio, "O Príncipe Alumioso", es, como Galaz, una *figura* de Cristo. Hay pasajes evangélicos, como la parábola del grano de trigo (Jn. 12, 24-25) y el episodio de la Última Cena (Me. 14,25; Le. 22,30), que interpretan la muerte de Cristo como un sacrificio necesario al Reino de Dios. Razón por la cual surgieron enseguida las primeras confesiones de fe, como la que afirmaba que el resucitado aparecería a Simeón (Le. 24,34); los primeros relatos de apariciones y los primeros himnos cristológicos (Jn. 1,1- 18: Fil. 2,6-11: Col. 1,15-20;Ef. 1,3-14). El propio Credo es una confesión trinitaria e cristológica que resume la historia del desvelamiento progresivo de Dios a los hombres: anuncio en el monte Horeb, Encarnación, bajada a los Infiernos, Pasión, Muerte, Resurrección, Ascensión y Epifanía del Espíritu Santo en Pentecostés.

Paralelamente, el dios "judaico-tapuia" del Desierto sertanero fue anunciado por los profetas de la Colonia, el Imperio y las dos Repúblicas del Brasil;³³ bajó a los Infiernos (Rodeador, Canudos, Princesa); padeció "Paixão e morte" (Sinésio), fue "soterrado", resucitó al tercer año y subió al Paraíso "mouro-sertanejo", de donde regresó la víspera de Pentecostés de 1935 para habitar entre los hombres.

En efecto, la epifanía del "Divino Espirito Santo do Sertão" no sólo se realiza en la vida de aquel "donzel-errante" y en su *Cavalhada* apocalíptica de "Terrível" y "Cristo-Rei" *cangaceiro*, sino también en la persona de María Innomina, que es *figura* de otras Marías: la Virgen,³⁴ María Magdalena,³⁵ María de Betania, María Egipcíaca, la Magdalena del *Auto das Ciganas* vicentino... Recuérdese que la misma

112

la base, según Eliade, de una "teología popular" que expresa, a la vez, la Nostalgia del Paraíso y "una rebelión pasiva contra la tragedia y la injusticia de la historia; en suma, contra el hecho de que el mal no se revele tan sólo como decisión individual, sino, ante todo, como una estructura transpersonal del mundo histórico" (1999: 164-167). Compárese, por otro lado, el sebastianismo truculento de Silvestre y João Ferreira-Quaderna con el profetismo sanguinario y milenarista de Mahdí, el Imán oculto de los chiíes, que un día volverá, y sus fieles fascinados por el martirio (Paz 1998: 95-96).

³² "É verdade —pregunta Lino Pedra-Verde, refiriéndose a Sinésio— que ele veio para vingar o Pai, provar que é o Filho e, ao mesmo tempo, trazer o fogo do Espírito Santo para acabar com as injustiças e os sofrimentos do mundo? (Suassuna 1971: 610). Asimismo, la Teología de la liberación surgida en la II Conferencia Episcopal Latinoamericana de Medellín (Colombia, 1968) intenta descubrir "el plan de Dios" en la Biblia recurriendo a conceptos tomados de la filosofía tomista ('guerra justa') y del marxismo ('ideología', 'lucha de clases', 'alienación en el trabajo') y sus portavoces apelan a una "tierra nueva" (colectiva), a un "hombre nuevo" (comunitario) y a una Iglesia primitiva, siguiendo un patrón perfectamente mítico (Eliade 1999: 29-44; cfr. la oposición entre el seráfico Fraile del Auto da Compadecida y la jerarquía representada por el Obispo, el Cura y el Sacristán; "o nosso Catolicismo sertanejo" es una "religiao mais perfeita e mais antiga do que o Catolicismo Romano,... fundada no Deserto sertanejo da Judeia, junto as Pedras do Reino do Sinai e do Tabor!" —dice el narrador de A Pedra do Reino, p. 456). Entre los representantes de dicha corriente teológica, destacan el obispo-profeta mexicano Samuel Ruiz, el teólogo brasileño Leonardo Boff (para quien San Francisco de Assis es el "pai espiritual da Teologia da libertação") y, desde el punto de vista catequístico, el pedagogo brasileño Paulo Freyre.

³³ Pedro Dinis, Sumo Pontífice de la Iglesia católico-sertanera, tiene el morbo comicial de los iluminados y profetas, como San Juan Evangelista y el príncipe Mischkin, de El Idiota. Y su visión de la Onça do Divino (Suassuna, 1971: 325, 465, 476-477) es figura de la de Ezequiel 1, 4-28 y 10, 8-17, el profeta del infortunio y la esperanza, así como del Apocalipsis 4, 6-8.

³⁴ Le. 1; Mt. 1; Alencar, s.d.: 323; Suassuna, 1971: 577-578.

³⁵ Otro nombre indefinido: ¿la pecadora arrepentida, discípula predilecta de Jesús? ¿la del Gólgota y la Resurrección? ¿la endemoniada y mundana de Lucas 8, 2 y La Leyenda Dorada? Según algunas tradiciones, María Magdalena fue, además, la portadora del Santo Grial a Provenza.

denominación imperial del Brasil en época de Don Pedro II procede de la fiesta del *Império do Divino*, celebrada el domingo de Pentecostés; día en que se representa la célebre *Cavallada* de Pirenópolis, en el Estado de Goiás (Cámara Cascudo, 2001:199).

En *El reino de este mundo* (1948), de Alejo Carpentier, “un cansancio de planeta cargado de piedras caía sobre los hombros descarnados por tantos golpes, sudores y rebeldías” de Ti Noel, cuya locura, pasión y muerte también remedan las de Jesucristo. Pero a diferencia de Euricão (en *O Santo e a Porca*), quien renuncia a la realidad trascendente para encerrarse en la realidad dramática de sus intereses personales, Ti Noel opta por la rebeldía insatisfecha del Sísifo camusiano. Sólo que Sísifo nos propone una vida sin sentido personal y sin esperanza, es decir, absurda.³⁶

A su vez, don Quijote intenta superar, mediante la voluntad, la arbitrariedad de la vida y el absurdo de la existencia cuando él mismo explica a Sancho que su locura también ha de ser gratuita:

—Ahí está el punto —respondió don Quijote— y esa es la fineza de mi negocio, que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias: el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado? (*Quijote*, 1,25),

toda vez que ha decidido vivir en serio sus lecturas:

quírote hacer sabidor de que todas estas cosas que hago no son de burlas, sino muy de veras, porque de otra manera sería contravenir a las órdenes de los libros de caballerías, que nos mandan que no digamos mentira alguna, pena de relasos, y el hacer una cosa por otra lo mesmo es que mentir (*ibidem*);

113

Carpentier, en cambio, utiliza el lenguaje religioso y, por tanto, mítico para hablar de lo inmanente.³⁷ Ti Noel es un *hombre nuevo* (Noel) que predica el *reino de este mundo* porque considera que es el único lugar donde el hombre “agobiado de penas y de tareas, hermoso dentro de su miseria”, puede hallar su grandeza y no en el Reino de los Cielos, donde “todo es jerarquía establecida, incógnita despejada, existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite.”³⁸ De forma que este nuevo *agnus Dei* se metamorfosea, al final, en un buitre con las alas abiertas (símbolo prometeico y agonístico), réplica de la Cruz, nuevo Árbol cósmico y símbolo de vida trascendente (Carpentier, 1979:167-168).³⁹

³⁶ Como la de los habitantes del Infierno de Dante, quienes “han perdido la facultad de contemplar a Dios, conferida en diverso grado a todas las criaturas sobre la tierra, en el Purgatorio y en el Paraíso y, con eso, también han perdido toda esperanza: conocen el pasado y el futuro del curso de las cosas en el mundo y, así, la esterilidad de la forma personal que han conservado”, aunque “abrigan un apasionado interés por el estado actual de las cosas en la tierra” (Auerbach, 1993: 183-184).

³⁷ Así habló [también] Zaratustra: “Santifica tu más alta esperanza”; “ésa es vuestra voluntad de poder e, igualmente, cuando habláis del bien y del mal y de la evolución de los valores: queréis crear un mundo ante el cual podáis arrodillaros”; “sois estériles, por eso carecéis de fe, pero el que debía crear poseía siempre sus sueños y sus estrellas” (Nietzsche, 1970: 55, 111, 118).

³⁸ 31 Cfr. Nazarán (1958), la película de Luis Buñuel inspirada en la novela homónima de Pérez Galdós, pero de tema radicalmente distinto: si en ésta se opone el cristianismo del P. Nazario (el príncipe Mishkin dostoyevskiano) al cristianismo de un poder secular e institucionalizado (la Iglesia), en aquélla simplemente se desvanece la ilusión de lo sagrado para descubrir la única realidad terrenal, camal y fraterna.

³⁹ Sin embargo, esta “profesión de fe civil”, según la terminología de Camus en un capítulo de *El hombre rebelde* titulado “el nuevo Evangelio”, tiene poco que ver con el existencialismo humanista del filósofo francés y mucho, en cambio, con “el Reino de los fines” de Adalberto Coura, al que se refiere Camus en otro capítulo del mismo ensayo.

“Si hubiera dioses, ¿qué quedaría por crear?” —se había preguntado Zaratustra. Por eso propuso la metamorfosis del espíritu en león, que significa “la necesidad de encontrar la ilusión y lo arbitrario” (Nietzsche, 1970:40 y 88). Pero la sombra del profeta quiere volver a ser como la de *Peter Schlemihl*: echa de menos la finalidad, el sentido de la vida, ahora que “nada es verdadero y todo está permitido” (Nietzsche, 1970: 259), aunque Zaratustra la previene para no dejarse “tentar por todo lo limitado y real”, cosa que confirmaría el protagonista de *El hombre sin atributos* (I, 114), treinta años después: “hay que hacerse con la irrealidad; la realidad ya no tiene sentido.”

La opción de Suassuna consiste en dar el salto a la fe⁴⁰ o, mejor, invocar el sentido de lo sagrado,⁴¹ ya que “el *homo religiosus* cree siempre que existe una realidad absoluta, *lo sagrado*, que trasciende su mundo pero que se manifiesta en él y, por eso mismo, lo santifica y lo hace real”.⁴²

En este sentido, decía Nietzsche que las artes, en general, aluden a “una realidad religiosa”, esto es, “un mundo dotado de realidad y de verosimilitud iguales a las que el Olimpo y sus habitantes poseían a los ojos de los helenos creyentes” (1980: 52). De ahí que el tiempo circular de *A Pedra do Reino*, como la realidad figural descrita por Auerbach, “no percibe el acontecer terrenal como algo definitivo ni como una realidad autosuficiente ni como un eslabón en la cadena de un desarrollo [...], sino como una conexión directa y vertical con un orden divino del que participa y respecto del cual también él será en el futuro una realidad acaecida y consumada” (1998: 124-125).

Pero si profetas como Nazário y Pedro Aldeodato cumplen en *A Pedra do Reino* una función parecida a la de Merlín (el de Monmouth y Robert de Boron) y el viejo Jó (de Alencar), otros como Adalberto Coura invocan a los *Demonios* de Dostoyevski. Durante su reunión con Arésio y Pedro Dinis en el desván de la Tabla Redonda, el “jovem Profeta” intenta convencerles de que “o que é necessário é lutar, colocando nossa humilhação, nosso ressentimento, ao servido da Verdade e da Justiça revolucionárias”, mediante el ejercicio de “a violência justa e a crueldade necessária” (Suassuna, 1971: 517-518,531). En suma, lo que les propone es el uso de la violencia con fines políticos y su explotación por aquellos que, diciendo no compartir los mismos medios, coinciden en los fines; el destierro de las “virtudes antigas das democracias liberais” por una “liberdade mais violenta e uma justiça implacável”, dentro de un Estado socialista, universal y totalitario cuya continuidad estaría garantizada por un adecuado sistema educativo (*ibidem*, pp. 517-544),⁴³ y la sustitución de las raíces ibéricas y occidentales del

114

⁴⁰ Pedro Beato alega, remedando a Iván Karamazov, que no podemos vivir “como se tudo fôsse permitido” y Dmitri Karamazov y Clarabela, en la Farsa da Boa Preguiça, se preguntan “¿cómo ser virtuoso sin Dios?” (Los hermanos Karamásovi, II, 6 y XI, 4; Suassuna, 1971: 248-249; 2002: 248).

⁴¹ “O caminho do Santo”, en “O Santo e a Porra”, “o Espírito contra as forças do Mundo”, en la Farsa da Boa Preguiça, la “Onja, esse fogo que é Deus”, en “A Pedra do Reino”, pues “existem três sangues dentro do homem [o Sangue de Vai-e-Volta del título]: o sangue do fogo-sujo e do bicho, o sangue do pensamento e o sangue do espírito de santidade” (1971: 248).

⁴² Para el homo religiosus, lo sagrado es “lo real y significativo” mientras que el hombre arreligioso se reconoce como único sujeto y agente de la historia; no acepta ningún modelo de humanidad fuera de la condición humana, tal como se la puede describir en las diversas situaciones históricas; postula la relatividad de lo real; duda del sentido de la existencia y se considera libre en la medida en que se desacralizan él y el mundo. Aunque, en el fondo, dispone de toda una mitología camuflada (por ejemplo, en la política y en los movimientos sociales) y de numerosos ritualismos degradados, como los múltiples escenarios iniciáticos que acompañan nuestra “experiencia reiterada de muerte y resurrección” a lo largo de la vida. Aclara Eliade que no se trata de supervivencias de una mentalidad arcaica, sino de funciones constitutivas del ser humano (Eliade, 1998: 147-155; 1999: 169, 174).

⁴³ Véase, al respecto, Mercedes Rosúa, *El archipiélago Orwell*, Grupo Unisón, Madrid, 2001.

Brasil por una suerte de populismo tercermundista asumido por Arésio,⁴⁴ Lino Pedra-Verde⁴⁵ y el propio Suassuna.⁴⁶

Respecto a lo anterior, habría que puntualizar lo siguiente. Primero, que el nihilismo de Adalberto Coura y los tintes nietzschianos de Arésio tienen su contrapartida en la moral del P. Renato, “um soldado... de virtude antiga, implacável” que recuerda al P. Teles de *O Sertanejo*;⁴⁷ en el profetismo ardiente del P. Daniel, “desejoso de justiça para todos e ansioso por ser martirizado por seus ideais”, y en el candor seráfico del P. Marcelo (Suassuna, 1971: 252 y 538), sosia del Fraile que encontramos en el *Auto da Compadecida*.

En segundo lugar que Arésio y Lino Pedra-Verde comparten con los buscadores del Grial la misma cosmovisión anterior a la vida urbana, la economía mercantil, la Revolución Industrial y las Revoluciones políticas de 1776 y 1789, esto es, un deseo de realización basado en la idea de servicio y no en una relación de tipo contractual.

Y en cuanto a la pretendida sustitución de la matriz cultural occidental del subcontinente americano por otras matrices indígenas, étnicas o multiculturales, Marcello Carmagnani aduce que es parte de una tensión calculadamente sostenida desde finales del siglo XIX.⁴⁸

⁴⁴ “Vocês —alega— ficam papagueando as ideias feitas que nos vêm de fora. O liberalismo é uma delas. Vocês não veem que o liberalismo só interessa, aqui aos que querem nos roubar? E por isso que lá fora, de vez em quando, começam a sair ataques contra o que os galegos chamam o caudilhismo latino-americano, as ditaduras militares latino-americanas. Os galegos sabem muito bem que se aparecer um verdadeiro Soldado que reúna as qualidades do Caudilho e do Rei, nós levantaremos a cabeça. O Brasil primeiro, porque é maior; depois, toda a América Latina [...]. E isso o que eles não querem, e vem daí toda a propaganda que fazem para nos impingir, de cima e por fora. o regime da Inglaterra vitoriana ou dos Estados Unidos puritanos, cruéis e avarentos” (Suassuna, 1971: 528). La diferencia con Adalberto es que este propone un sistema totalitario (“os que oprimem em nome da justiça esperam instaurar a felicidade para todos”) y Arésio, uno basado en otras tantas abstracciones idealistas (los “Manuel” y “María Innominatos”). Por otra parte, Arésio añade: “não caia numa espécie de negação total do nosso humanismo Latino-Americano, do nosso amor quase pagão pela vida, do nosso modo de fruir do mundo como se soubéssemos que a nossa vida e o mundo foram feitos para ser dissipados” (ibidem, p. 542); lo que, además de ser un rasgo civilizatorio —Octavio Paz recuerda las diferentes actitudes ante el trabajo y la fiesta, la riqueza y el ocio de la Nueva España y la Norteamérica protestante (1998: 147-148)—, coincide con la admonición de Zaratustra a los que “aman el trabajo sin descanso y todo lo que es rápido, nuevo, extraño [...] Si tuvieseis más fe en la vida, os abandonaríais menos al momento; ¡pero no tenéis bastante valor interior para la espera ni tampoco para la pereza!”, A Boa Preguiça de Suassuna (Nietzsche, 1970: 56).

⁴⁵ Según el Cantador instruido en el Lunário Perpétuo, o Cliernoviz e o Tarô Adivinhatício, el rey Don Sebastián de Portugal fue “o mesmo que matou o Porco [o branco que vem do estangeiro, a Besta Loura Calibá] para libertar a Onça, na África” (Suassuna, 1971: 586).

⁴⁶ Cfr. Las referencias apocalípticas y nada integradas (Umberto Eco) de Suassuna a los “maus inmigrantes” y a “todos esses meios [a televisão, o cinema, o rádio, a ordem social injusta] dominados por forjas estrangeiras que tentam descaracterizar, corromper e dominar [o Brasil do Povo, o Brasil da Onça]” (Suassuna, 2002: 23).

⁴⁷ “Padre Teles tinha um tanto da polpa desses padres sertanejos de que houve tão grande cópia até 1840: sacerdotes por ofício, eles envergavam a batina como uma couraça e lá se iam pelo interior à cata de aventuras” (Alencar, s.d.: 237).

⁴⁸ Si a partir del segundo tercio del siglo XX se acentúa la tendencia aislacionista del subcontinente, “negando incluso la matriz occidental” (Carmagnani, 2004: 274), durante el periodo de entreguerras, “los países latinoamericanos reivindican el legado del humanismo europeo”; incluso “la idea de que el subcontinente comparte una tradición con Europa es un rasgo característico del nacionalismo” de estos países hasta la Segunda Guerra Mundial, según una idea de nación —puntualiza el autor— “elaborada por el constitucionalismo liberal y no, como en África y Asia, a partir de la rebelión colonial de la segunda postguerra” (ibidem, pp 276-278). Otra versión del nacionalismo iberoamericano, “fundada en una presunta o real amenaza externa”, dentro de un contexto político de potencias hegemónicas y de guerra fría, favoreció el corporativismo, el frentepopulismo y el oportunismo (“ventajas económicas a cambio de subordinación política”) de estos países a lo largo del siglo XX (ibidem, pp. 283-283, 288. 292). Con todo, Carmagnani destaca la decisión de la comunidad iberoamericana de “mantener una clara orientación occidental”, a pesar del nacional-populismo reactivado en los años setenta del siglo XX y en las actuales tendencias antiglobalizadoras, multiculturales y multiétnicas (ibidem, pp. 300-311).

El hemisferio rey y el hemisferio payaso

El *Romance armorial-popular* de Suassuna mantiene, desde el título, una dicotomía semejante a la de don Quijote y Sancho en la novela de Cervantes;⁴⁹ si bien Samuel opone la figura de Don Sebastián, “última figura do Cruzado e Cavaleiro que existiu”, a la de don Quijote, protagonista “das molecagens vulgares de Cervantes” que destruyeron el mito caballeresco (Suassuna, 1971: 169).⁵⁰

Dicha dicotomía, relacionada con las “polaridades da alma humana” (el “hemisfério-Rei”, representado por la literatura idealista y heroica de los libros de caballerías y el “hemisfério-Palhaço”, al que pertenecen los antihéroes de la novela picaresca) y que Suassuna hace suya al identificar el “hemisfério Dante” con el “hemisfério-Rei” y el “hemisfério Cervantes” con el “hemisfério-Palhaco” (Mongelli, 2004:228), forma parte de las antinomias que, según el escritor paraibano, caracterizan a la cultura brasileña:

amor da natureza e amor da morte; elementos clássicos e românticos -principalmente o humorismo romântico, marcado pela demência e pela morte; o flamejante e selvagem unido à sobriedade, o monstruoso e o medido, o movimento da loucura e o hierático, o real e o mítico, o universo desmedido e coleante da natureza opondo-se às geometrias dos homens (2003: 26).

Refiriéndose —como don Quijote— a la narración de la que forma parte como personaje, Clemente Anvérsio incluso propone que *A Pedra do Reino* no sea apenas una epopeya o “romance heroico”, sino también “um romance picaresco, satírico e popular” —aunque añada, al estilo de Andrei Zdanov y los comisarios del realismo socialista: “um romance sem héroi individual, coisa ultrapassada e reacionária, e cujo personagem fosse um homem-povo, um símbolo da fome e da miséria, enfrentando os Poderosos pela astúcia, errante e mal-andante pelas Estradas sertanejas!” (Suassuna, 1971:493).

A lo largo de la lectura encontramos personajes folclóricos como Pedro y João Malazarte, Pedro Quengo, Joao Grilo y Canção de Fogo. La propia historia que narra Pedro Dinis “fora uma ‘quengada’ de meu tio-visavó, o primerio Rei”, el cual irguió “todas aquelas grandezas e monarquias” a partir de “duas pedrinhas e um folheto com a profecia sobre El-Rei Dom Sebastião” (*ibidem*, pp. 72-75); y Silvestre, el Príncipe Bastardo, es un idiota maltratado por el ciego Pedro Aldeodato, “um meio-termo de cego, Cantador, beato e Cangaceiro aposentado” al que sirve de lazarillo (*ibidem*, pp. 303-304).

Al mismo tiempo, la actitud del narrador ante la vida se asemeja a la del go-liardesco arcipreste del *Libro de Buen Amor*. Su receta literaria está contenida en el “Vinho sagrado da Pedra do Reino”, um filtro mágico “completo que terminou sendo minha salvação como Poeta e como homem”, pues, a diferencia de los filtros al uso,

⁴⁹ La escritura y la oralidad, el estilo ‘regio’ y el coloquial, así como las fuentes cultas y populares de las citas que proliferan a lo largo de la novela. Esta dicotomía estructural confluye en la oposición entre Clemente y Samuel, es decir, entre Dios y “O Altro” (en el ámbito de la religión); el Bien y el Mal (la moral); el Sol, signo- macho del grabado de Taparica, y la Luna o Venus (la astrología); el rubí y la esmeralda (el lapidario); los “Naipes aurinegros do Povo” y los “Naipes aurivermelhos da Fidalguia” (el tarot); lo clásico y lo romántico (la estética); el cordón Rojo y el cordón Azul de las Cavalhadas (la literatura); el oncismo y el taipirismo (la filosofía de la historia); el ojo vidente del narrador, que es el Izquierdo, y su ojo tuerto Derecho (la política); su linaje paterno y legítimo, representado por el “ouro e azul confessáveis”, y su linaje bastardo materno (la genealogía), representado por el “negro e vermelho” (la heráldica).

⁵⁰ Suassuna comparte la opinión de Byron, según la cual Cervantes “destruyó con una sonrisa” la caballería andante (Don Juan XIII, 11).

contiene “a homência do sangue” o, dicho de otra manera, la “cavalgação em cima de mulher” (Suassuna, 1971:515- 516,601-604); de ahí el carácter fálico de las piedras del Reino y su apología del “catolicismo sertanejo” que “salvava a alma e, ao mesmo tempo, permitia que eu mantivesse meu bom comer, meu bom beber e meu bom foder, coisas com as quais afastava a visão da visagem da Onça e da Cinza” (*ibidem*, pp. 447-448).

Otros episodios, como el encuentro de Dom Eusébio Montura con la Onça (*ibidem*, pp. 338-340), antífrasis del narrado por José de Alencar en el capítulo 12 de *O Sertanejo*, remiten al *román* artúrico y al *Quijote* II, 17 o bien al teatro entremesil, como aquel donde Pedro Dinis pretende financiar su Demanda novelosa organizando un circo ambulante con “doze mulheres da minha casa-de-recurso”, con quienes representa “um Pastoril do qual eu era o ‘Velho’” (*ibidem*, pp. 367-368).⁵¹ O la escena en la venta de Bino, donde el galopín Piolho y otros galloferos atropellan a Seu Siqueira con el carricoche del tullido Nazario. El magullado fotógrafo que brama contra el comunismo “com as pemas reviradas para o ar” y “o velhinho Severo Torres Martins”, que “tinha voltado ao estado de inocência” y empieza a soltar majaderías delante del Obispo Dom Ezequiel, encarnan la tópica inversión carnavalesca o mundo al revés (*ibidem*, pp. 423-424).⁵²

Por otro lado, los primeros siete capítulos de la segunda parte de *O Sertanejo* (uno de los modelos literarios de *A Pedra do Reino*) tiene la misma unidad narrativa que una salida caballeresca. Los libros de caballerías de los siglos XV y XVI fueron, pese a su engolamiento, tan populares como las *brocliuras* de Alencar: los leían nobles y villanos (que si no podían comprarlos, los alquilaban), cultos y analfabetos (que los oían, aunque no pudieran leerlos), soldados, emperadores y santos. Manoseando esta clase de libros, adquirió Teresa de Jesús su afición a la lectura y de uno de ellos tomaría luego su imagen del alma como *Castillo interior*; la misma que el narrador de *A Pedra do Reino* y los cantadores y folletistas del *Sertão* emplean para referirse a sus creaciones poéticas.

Esta clase de libros fue censurada en el siglo XVI no sólo por sus defectos literarios, sino también por su carácter transgresor, pues eludían el principio de autoridad, fomentaban el espíritu de aventura, alentaban la iniciativa individual, exaltaban el placer sexual y abusaban del matrimonio secreto. Por tanto, también podemos considerarlos un lejano modelo para la “história risadeira, de putaria, bandeirosa e cavalariana” de Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, junto a los más próximos *folbetos* de Amador Santelmo, Melchíades Ferreira y el Visconde de Montalvão, las *Décimas* de Leandro Gomes de Barros y su *História sobre um Velho que brigou 72 horas com um Cabaço*.

Realismo trágico y realismo figural

El hemisferio Rey y el hemisferio Payaso aluden a dos realidades que se alternan a lo largo de la novela: una realidad “rasa e cruel”, “suja e oncística” y otra “tapirista e heráldica” o “armorial”. El caballo de Samuel es, idealmente, el “negro corcel” del soneto

⁵¹ Cfr. la “novela o auto da loura menina” que Alina, Dona Flor y su primo Jaime representaban los domingos (Alencar, s.d.: 334-336). Los personajes y el escenario del temprano Auto da Compadecida (los saltimbanquis, el payaso, la Compadecida, João Grilo...) también están inspirados en el circo y en los folletos de cordel nordestino.

⁵² Estos dos personajes reproducen la oposición entre el Fraile bondadoso y alegre y el Obispo, “um político apodrecido de sabedoria mundana”, del Auto da Compadecida (2004a: 72 y 151); lo cual, a su vez, es una variación del tema de Nazarín (1895), de Benito Pérez Galdós.

“Mors-Amor”, de Antero de Quental;⁵³ pero mirándolo de cerca resulta más parecido a un jamelgo “velho, magro, escorropichado” y “cegó de um olho”. Como Amaldo (Alencar, s.d.: 201), Clemente “usava sempre, nos duelos, ‘um Ferrão sertanejo à guisa de lança’” y “em vez de espada, um rústico facão rabo-de-galo” que “viraram ‘a lança e a espada de El-Rei Dom Pedro Dinis Quaderna’”.⁵⁴ Y el viejo profeta Nazário es un paralítico que “nas noites de lua disparatava e dava para visagear e dizer coisas descabeladas”.

Desde un punto de vista estético, Ariano Suassuna distingue entre una realidad trágica y una realidad dramática, relacionadas con lo anterior. Si la primera se ocupa de los conflictos ligados a lo trascendente, como el destino del hombre, la presencia del mal o el suicidio (Camus), es decir, lo *real* propiamente dicho según Suassuna, la segunda se interesa apenas por conflictos relacionados con nuestros afanes e intereses inmediatos, ya sean políticos, económicos o sociales (Suassuna, 2004c: 135-141); pues querer explicar un nivel de realidad o de significación por otro (la idea, las relaciones sociales de producción, la voluntad de poder, el inconsciente...) no deja de ser una simplificación de lo real.

El interés de Suassuna por lo que él llama la realidad trágica (y, concretamente, el tema central de la literatura y filosofía existencialistas), se manifiesta una y otra vez en sus obras. En la *Farsa da Boa Preguiça*, Fedegoso llama “traícoeira” a Dona Clarabela porque para él representa lo mismo que la pérdida de la arqueta (la *porca* o *aulularia* de Plauto) para Euricão (Euclión), “colocado diante da morte e de todos os absurdos, nesta terra a que cheguei como estrangeiro e como estrangeiro vou deixar”: “a traíção que a vida termina fazendo a todos nós” (Suassuna, 2004b: 23 y 152).⁵⁵ Al percatarse de que vive en un equilibrio inestable, de que todo es efímero y tiene sólo el sentido que le queramos dar, Euricão se cierra en sí mismo para sentirse más seguro, vive solo con sus temores y sus rencores, se torna triste y egoísta y, al final, llega a envidiar a los muertos porque “nao desejam mais nada, não têm mais nenhum sonho a realizar, nenhuma desgrana a remediar”. Acaba renegando de San Antonio (el *homo religiosus*) y del poder de este para encontrar lo que aquel ha perdido: la mujer, la hija, la hermana, los ahorros, la alegría y la vida.

Esta realidad trágica podríamos relacionarla con la *interpretación* o *profecía figural* de *A Pedra do Reino* (cfr. el cuadro final):

la profecía figural implica la interpretación de un proceso universal y terrenal por medio de otro; el primer proceso significa el segundo y éste consume aquél. Ambos continúan siendo sucesos acontecidos en el interior de la historia, pero en esta concepción los dos suponen algo provisional e incompleto, se refieren mutuamente el uno al otro y señalan hacia un futuro inminente que será el acontecimiento pleno, real y definitivo [...] De este modo, lo acontecido sigue siendo algo velado y necesitado de interpretación a pesar de su realidad concreta (Auerbach 1998: 106).

⁵³ Manuel Calderón, “Análisis de los sonetos del ciclo de la muerte, de Antero de Quental”, en *Quadrant. Centre de Recherche en Littérature de Langue Portugaise*, 9 (1992), Université Paul-Valéry, Montpellier, pp. 85-101 [89-92].

⁵⁴ Asimismo, don Quijote utiliza un chuzo en lugar de la lanza que ha perdido en la aventura de los molinos de viento (Quijote, I, 15).

⁵⁵ San Sebastián, el santo patrono de *A Pedra do Reino*, exhorta así a los padres de los mártires Marco y Marceliano: “Desde el principio del mundo viene ocurriendo que esta vida terrenal defrauda a quienes se entusiasman con ella, engaña a quienes la creen deseable, se burla de quienes a ella se pegan, a nadie satisface plenamente y todos acaban dándose cuenta de que es breve y decepcionante” (La Leyenda Dorada, XX11); punto de vista diametralmente opuesto al de Zarathustra, quien en lugar de juzgar a la vida en nombre de unos ideales, proclama “la voluntad de poder, la voluntad vital, inagotable y creadora” del hombre, que “fue quien puso los valores sobre las cosas a fin de sobrevivir” (Nietzsche, 1970: 67 y 112).

Así como Dante ve en el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso “la realidad verdadera en la que está contenida e interpretada la *figura* terrenal” (*ibidem*, p. 126), “a face do Sertão, com sua Chapada diabólica, seu Purgatório de chamas, sua Fronde paradisíaca de riachos, robados, acudes e pomares, é tripla: é o Inferno, o Purgatório e o Paraíso; uma parte macha, uma parte macha-fêmea e outra somente fêmea: a Saturnal, a Solar e a Lunar” (Suassuna, 1971:333).⁵⁶

El realismo figural de *A Pedra do Reino* se manifiesta de varias maneras: en la llamada “*Ilíada Fidalgo-Brasileira do século XVII*”, en la acción de su protagonista, que es un segundo Edipo descifrando el enigma de la Esfinge, y en otros muchos personajes y circunstancias de la *Demanda do Sangraal*.⁵⁷ San Sebastián, que es Dom Sebastião, que es “o mesmo Sao Jorge montado no cavalo branco e matando o Dragão” (Suassuna, 1971:586),⁵⁸ que es el “Donzelo da Pedra Sagrada” (Silvestre José dos Santos), que es el “Prinspo da Bandeira do Divino e da Pedra do Reino do Sertão”, que es, en suma, el eterno “Príncipe do Povo” contra el que “os turcos do Diabo” luchan en todas las “Troias”: la insurrección de Rodeador, la guerra de Canudos, la de Doce,⁵⁹ la de Jua-zeiro, la de Coluna, la de Princesa y la *de A Pedra do Reino*.

Novelas ejemplares y escritura desatada

Igual que para Nietzsche la poesía exorciza a la muerte (la moza Cayetana) a través de la conciencia trágica, el narrador de *A Pedra do Reino* se sirve de la ficción para trascender los propios límites y vivir la vida como obra de arte.⁶⁰

Eu não queria – confiesa Pedro Dinis- me tornar um rico vulgar e sem imaginado [...]. Meu sonho sempre foi o de ser um daqueles grandes Senhores, Cangaceiros e Príncipes que apareciam nos folhetos. Era arriscado. Mas se eu me tornasse Gênio da Raça Brasileira, poderia alcançar tudo isso sem matar ninguém e também sem

119

⁵⁶ La interpretación figural establece entre dos hechos o dos personas una conexión en la que uno de ellos no se reduce a ser él mismo, sino que además equivale al otro”, aunque “no están temporalmente ni causalmente enlazados”, “pero ambos se sitúan en el tiempo”; dicha interpretación “se distingue de la mayor parte de las formas alegóricas debido a que en ella nos las habernos con la historicidad real tanto de la cosa significativa como de la cosa significada”. Además, “existen otras formas de representar una cosa por otra que podrían compararse con la profecía figural: las llamadas formas míticas, en las que se considera presente y contenido en el símbolo lo simbolizado”. Restos de estas formas míticas, que han perdido su poder mágico, son “las divisas heráldicas, las insignias y los escudos de armas” (Auerbach, 1993: 76; 1998: 99-104).

⁵⁷ En la tradición esotérica, el Sangraal tiene un doble carácter dinástico y místico. El término deriva, según Gardner (1999), de Sangreal, o sea, la Sang Real de Judá o descendencia directa de Jesús y su hermanastro Santiago el Menor. Esta sangre dinástica, representada por el vino vertido en el cáliz (una de las formas icónicas del Grial, que es el receptáculo de la vida o vaso uterino de la diosa madre y la matriz del conocimiento de filósofos y alquimistas), constituye la genealogía mesiánica de la que es figura la dinastía Garcia-Barretto en *A Pedra do Reino*. El catolicismo heterodoxo de la novela y el recurso a los cuatro palos de la baraja arcana menor del tarot se relacionan estrechamente con lo anterior: las espadas (picas), copas (corazones), oros (diamantes) y bastos (tréboles) corresponden, según el cristianismo esotérico del Grial, a la punta de espada masculina, el vaso femenino (el Grial), el plato o fuente (otra forma icónica del Grial en Chrétien de Troyes) y la vara de Jessé, respectivamente.

⁵⁸ Cfr. la descripción del incendio que amenaza a la hacienda de D. Gonçalo Pires Campeio: “o dragão de fogo se arremesava desfaldando as duas asas flamantes” sobre Dona Flor, “a virgem” coa rostro de alabastro y cabellos que trascendían a vainilla, rescatada por Arnaldo. Ambos habfan representado, cuando eran adolescentes, la imagen de Nuestra Señora pisando la cabeza de “um dragão” (Alencar, s.d.: 21 y 323).

⁵⁹ A la guerra del Doutor Santa Cruz contra el Gobierno de Paraíba, en 1912, unas la llamaban “A Guerra de Doze” y otros, “A Guerra de Catorze”; pero quienes lucharon allí fueron Viriato, Carlos Magno, Dom Sebastião, Antônio Silvino, “O Caisalamão” (el “Kaiser alemán”) y “um tal de Togo do Japão”, del mismo modo que la epifanía de la Bicha Bruzacã parece una explosión nuclear (Suassuna, 1971: 57, 271, 330).

⁶⁰ “Hay que preferir la belleza al lucro, a los hábitos, a la opinión, a la holgazanería” (El ocaso de los ídolos, IX, 47).

ter a garganta cortada, destino de todo Guerreiro que se preza (Suassuna, 1971: 445- 446, 496, 499).

Pues hay una característica de toda actividad creativa a la que se refiere el concepto cervantino de “novela ejemplar”, más allá del clásico *prodesse*: la de ser un instrumento de conocimiento y maduración personal. Crear, investigar, experimentar, adivinar, intentar es, para Zaratustra, “el consuelo de la vida” y en lo que consiste “la voluntad de poder” o “voluntad de imaginar el ser” (1970: 88 y 111).⁶¹

En *A Pedra do Reino*, Samuel añade al origen sumerio-fenicio-egipcio-cretense-cario-troyano-etrurio-ibérico del *Sertão*, según Clemente, su particular “visão graá-lica”; mientras que Pedro Dinis, marcado con la señal folclórica de los cristianos nuevos (el *cotoco*), construye su universo imaginario a partir de las experiencias, los intereses y las lecturas que ha ido acumulando en la vida. Lejos, pues, de instalarse en una realidad de segundo orden, como la que quieren imponernos los “bárbaros nacionales” (Joseph Roth) de hogaño, apelando a identidades gregarias, manufacturadas y cerradas que nos dictan “el pensamiento, las acciones, los sentimientos, las alegrías, las opiniones, las individualidades y hasta las sorpresas” (Suassuna 1971: 535), Pedro Dinis opta por la disponibilidad del caballero andante (o como proponía Joseph Roth, del judío errante, el folclórico *João-sem-direção* de *A Pedra do Reino*) para buscar su propio camino⁶² y construir sus personales, dinámicas y complejas señas de identidad.⁶³

Por último, el carácter feérico de las aventuras de Quaderna, próximas a lo maravilloso del *román* artúrico y del cuento tradicional,⁶⁴ contrasta con el *realismo criatural* (Auerbach) de las aventuras de don Quijote;⁶⁵ lo cual no empece para que ambas novelas insistan en el carácter ambiguo y enmascarado de la realidad,⁶⁶ transgrediendo, en ambos casos, los límites de los estilos: lo que el canónigo de Toledo, en el *Quijote*,

120

⁶¹ “Amo al que vive para conocer y quiere conocer [...]; amo al que ama su virtud [...] porque de este modo quiere seguir viviendo y no subsistir” -dice Zaratustra, frente a quienes “han aprendido mal y no han aprendido las mejores cosas; todo demasiado pronto y todo demasiado deprisa” (1970: 30 y 194). Por el contrario, “se debe aprender a ver, a pensar, a hablar y a escribir [...] Aprender a ver, esto es; dirigir los ojos con calma, con paciencia, dejar venir a sí las cosas; suspender el juicio, girar en torno del caso particular por todos lados y aprender a comprender en su totalidad [...], no reaccionar de inmediato al estímulo” (El ocaso de los ídolos, VIII, 6).

⁶² El hinduismo acepta innumerables caminos de salvación y considera dos epopeyas como el *Mahabharata* y el *Ramayana* depósitos de saber sagrado. Asimismo, el taoísmo contiene una tradición de saber literario que hace hincapié en la respuesta intuitiva del individuo. Los caballeros de la Tabla Redonda emprenden la búsqueda del Grial por caminos distintos y Zaratustra confiesa: “he llegado a mi verdad por muchos caminos y de muchas maneras [...], porque el camino... no existe” (Nietzsche, 1970: 183- 184).

⁶³ Mediante la interpretación figurar -observa Auerbach-, “la historia nacional y el carácter étnico del pueblo judío desaparecieron del Antiguo Testamento para que pudiera ser recibido por los pueblos célticos y germánicos” (1998: 98); mientras que para Nietzsche, lo contrario de la identidad (círculo vicioso, repetición estéril, máscara y resentimiento) es la poiesis. Recuérdese que Zaratustra, “apenas llegó a los treinta años, dejó su patria” y también fue expulsado de las otras patrias y tierras natales (1970: 25 y 118).

⁶⁴ “Considero-me um realista à maneira de nossa maravilhosa literatura popular, que transfigura a vida com a imaginado para ser fiel à vida” (Suassuna, 2004b: 25).

⁶⁵ Las *Cavalhadas* que organiza Pedro Dinis en Taperoá son representaciones tan simbólicas como las Cortes de la Muerte y el Retablo de Maese Pedro, pero en el *Quijote* cada personaje ve las cosas a su manera y, a menudo, va cambiando su primera impresión de los demás y del mundo.

⁶⁶ Así como la novela de Cervantes es un continuo juego de disfraces (Dorotea, Sansón Carrasco, Ginés de Pasamonte...) y en la venta-teatro de Juan Palomeque todo son mudanzas, trueques y metamorfosis (*Quijote*, I, 37), en el teatro de Suassuna “os anjos se vestem de judeus e os diabos de frades ou de vaqueiros” (2004b: 26) y el universo ficticio de Pedro Dinis es como un Gran teatro del mundo: “O próprio Mundo me aparece como uma larga estrada sertaneja, um Tabuleiro seco e empoeirado onde, por entre pedras, cactos e espinhos, desfila o cortejo luminoso e obscuro dos humanos -Reis, valetes, Rainhas, cavalos, torres, Coringas, Damas, peninchas, Bispos, ases e Peões...” (Suassuna, 1971: 185-186).

llama la “escritura desatada” de los libros de caballerías, opuesta al canon horaciano y aristotélico y también a la preceptiva neoaristotélica del Renacimiento.⁶⁷

Realismo mágico, maravilloso o transfigurado

Muy ligado a lo anterior, se reitera en la novela otro viejo problema de teoría literaria:

todas essas roupas fidalgas, essas bandeiras, essas onças, esses acontecimentos estranhos, tudo isso é verdade ou é “estilo régio?” -pregunta el Corregidor a Pedro Dinis. Bem, se o senhor quiser, pode imaginar somente uns cavalos pequenos, magros e feios, uma porção de gente suja, magra, faminta e empoeirada, arrastando por aquela estranha Estrada uma porção de velhos animais de Circo, famélicos e desdentados, numa tropa pobre e amontoada (Suassuna, 1971: 323).

Y más adelante, añade: “tudo poderia, aliás, ter continuado assim, nesse tom *régio*..., heroico, trágico e epopeico; infelizmente, porém, devo ser verídico” (*ibidem*, p. 361), es decir, verosímil:

- Como foi que o senhor tomou conhecimento disso?
- Sr. Corregedor, lembro mais uma vez que sou um Epopeieta, de modo que tenho certas liberdades que me são outorgadas pelo Gavião macho-e-fêmea e sertanejo que me serve de Musa. Entre essas liberdades está a de adivinhar e profetizar as conversas que não ouvi!
- Está certo, mas isso aqui ainda não é a Epopeia: é um depoimento que, depois, vai lhe servir de material bruto para ela e, para mim, de processo. Assim, deixe de lado suas liberdades de Epopeieta e seja claro (*ibidem*, p. 398).

121

Dicha verosimilitud se manifiesta en las cautelas que utiliza el narrador al contar “a astrosa desventura dos Gaviões cegadores” (*ibidem*, pp. 471-472), “o flamejante e selvagem unido à sobriedade” que citábamos más arriba, y la invención de personajes locos y visionarios, únicos capaces de combinar la verdad ordinaria (apenas tolerada a los locos y a los bufones) con la fantasía reveladora y la exploración del misterio, como sabía el creador de don Quijote y del licenciado Vidriera.

Esto es así porque el realismo literario, lejos de trasladar la realidad física y externa al texto, es una intención del escritor que cuenta con a) lo que el lector reconoce como real, b) su ‘voluntaria suspensión de la incredulidad’ y c) su interés y, a veces, identificación con lo que lee, proceso durante el cual deja de percibir el texto como desencadenante de la ficción. Ahora bien, el acuerdo tácito entre el espectador o lector y el autor por el cual aquél suspende temporalmente su incredulidad, Suassuna lo plantea de otra manera. Con el fin de ganar su confianza y hacer que participe de la “realidad transfigurada” que él le propone,

⁶⁷ “La escritura desatada de estos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria; que la épica también puede escribirse en prosa como en verso” (Quijote, I, 47). La mezcla de géneros y estilos es característica de toda la novela y, especialmente, de las aventuras en la venta de Juan Palomeque (Quijote, I, 37). Por su parte, Pedro Dinis se enorgullece de haber “criado um género literário novo, o ‘Romance heroico-brasileiro, ibero-aventuresco, criminológico-dialético e tapuio-enigmático de galhofa e safadeza, de amor legendário e de cavalaria épico-sertaneja” (Suassuna, 1971: 342).

é melhor —dice Suassuna— não apelar para as muletas do verismo nem esconder as través da arquitetura teatral -sejam as do autor, as do encenador ou as dos atores, pois todos temos as nossas; assim o público, vendo que não pretendemos enganá-lo, que não queremos competir com a vida, aceita nossos andaimes de papel (2004b: 27).⁶⁸

En *A Pedra do Reino*, este efecto se logra haciendo que el narrador introduzca constantemente informaciones sobre el proceso de elaboración de la novela: rasgos de estilo, modelos literarios, fuentes orales e impresas, opiniones críticas...

La “realidad transfigurada” de Suassuna podríamos cotejarla, finalmente, con un concepto procedente de las artes plásticas convertido en lugar común al hablar de la literatura hispanoamericana después del ‘boom’: el *realismo mágico*. Aunque en 1925 Franz Roh lo utilizó por primera vez para referirse a la *Neue Sachlichkeit*, Massimo Bontempelli lo aplicaría luego a un tipo de ficción que no desdeña incorporar a la literatura el mito y la dimensión trascendente de lo real, como él mismo hace en sus desasosegantes historias de reencarnaciones y cambios de identidad y, en general, sucede en los cuentos de Edgar Allan Poe y Guy de Maupassant, en los dramas de Pirandello, en las ‘nivolas’ de Unamuno y en los relatos de Borges y Cortázar.

Para Uslar Pietri, en cambio, dicho término alude a un realismo mestizo⁶⁹ “no menos estricto y fiel a una realidad que el que Flaubert o Zola o Galdós usaron sobre otra muy distinta” (1996: 335). Entre las novelas pioneras del realismo mágico, Uslar Pietri cita *El reino de este mundo*, recreación de las revueltas independentistas de Haití en tiempos del emperador Henri-Christophe; un tema que, en *A Pedra do Reino*, abarca el largo periodo denominado “Revolução Sertaneja dos Povos Mouros do Brasil” y anticipa otros paralelismos: entre el esclavo mandinga Mackandal, contador de mitos y mezcla de rapsoda épico-lírico y de brujo, por un lado, y el narrador y los cantores-videntes de *A Pedra do Reino*, por otro; entre la ciudadela piranesiana de La Ferrière y las enigmáticas arquitecturas de la Casa Santa de Pedra Bonita y la Casa-Forte da Onça Malhada, inspiradoras de la Filosofía del Penetral; entre los holocaustos de Henri Christophe, según el rito vudú, y las degollinas del Execrable João Ferreira-Quaderna en sus rituales católico-sertaneros de las Torres del Castillo de Piedra; entre las Órdenes pacifistas del Gobierno de Ti Noel⁷⁰ y las Órdenes caballerescas de *A Pedra do Reino*, entre *el Reino de este mundo* y el Quinto Imperio de Pedro Dinis.⁷¹

En el prólogo a esta novela, Carpentier dice algo muy significativo tanto de la manera de plantear el tema de *El reino de este mundo* como del *realismo figurado* de *A Pedra do Reino*:

⁶⁸ Al final del segundo acto del Auto da Compadecida, un personaje obliga a otros que están muertos a levantarse para ayudarlo a cambiar el decorado, después de lo cual vuelven a su lugar para continuar la representación. Asimismo, Cervantes (el segundo autor del Quijote) elogia irónicamente a Cide Hamete por su estilo detallado y exacto, creando un efecto distanciador en el lector, que sirve para que éste se percate no sólo del carácter ficticio de lo que lee, sino también de que todos, incluido el autor de la ficción, son pura invención (Quijote II, 40).

⁶⁹ Cfr. los apodos de Pedro Dinis (o Castanho, o Mameluco, o Mauro); de Samuel (o Poeta bronco que cabalga en un corcel negro) y de Clemente (o Filósofo negro que monta en una yegua sabina).

⁷⁰ Un Gobierno donde “ninguna tiranía de blancos ni de negros parecía amenazar su libertad [...] Así había nacido la Orden de la Escoba Amarga, la Orden del Aguinaldo, la Orden del Mar Pacífico y la Orden del Galán de Noche” (Carpentier, 1979: 161).

⁷¹ Ecué-Yamba-O (1933), un relato entre vanguardista y etnográfico sobre los contextos “racial” y “ctónico” de la santería cubana (a los que su autor se refiere, con terminología sartreana, en Tientos y diferencias), tiene también sus equivalentes en los excursos de Pedro Dinis sobre las costumbres y tradiciones del Sertão y sobre el catolicismo sincrético o “negro-tapua do Povo Castanho do Brasil”.

la sensación de lo maravilloso presupone una fe [...] De ahí que lo maravilloso invocado en el descreimiento —como lo hicieron los surrealistas durante tantos años— nunca fue sino una artimaña literaria [...], sin ser capaces de concebir una mística válida ni de abandonar los más mezquinos hábitos para jugarse el alma sobre la temible carta de una fe (Carpentier, 1979: 53-54).

Y añade que *lo real maravilloso* es “patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías” (algo en lo que se había embarcado, veinte años antes, el guatemalteco Miguel Ángel Asturias).

Siempre me ha parecido significativo —concluye— el hecho de que, en 1780, unos cuerdos españoles, salidos de Angostura, se lanzaran todavía a la búsqueda de El Dorado y que en los días de la Revolución Francesa —¡vivan la Razón y el Ser Supremo!—, el compostelano Francisco Menéndez anduviera por tierras de Patagonia buscando la ciudad encantada de los Césares (Ibidem, p. 55)

Claro que Cervantes ya advirtió, hace ahora cuatrocientos años, que un aldeano manchego podía darse fácilmente de bruces con lugares maravillosos, como las lagunas de Ruidera y la cueva de Montesinos, y tener encuentros inquietantes y misteriosos, como el del cuerpo muerto y el de los batanes, sin salir de su entorno cotidiano.

Bibliografía primaria

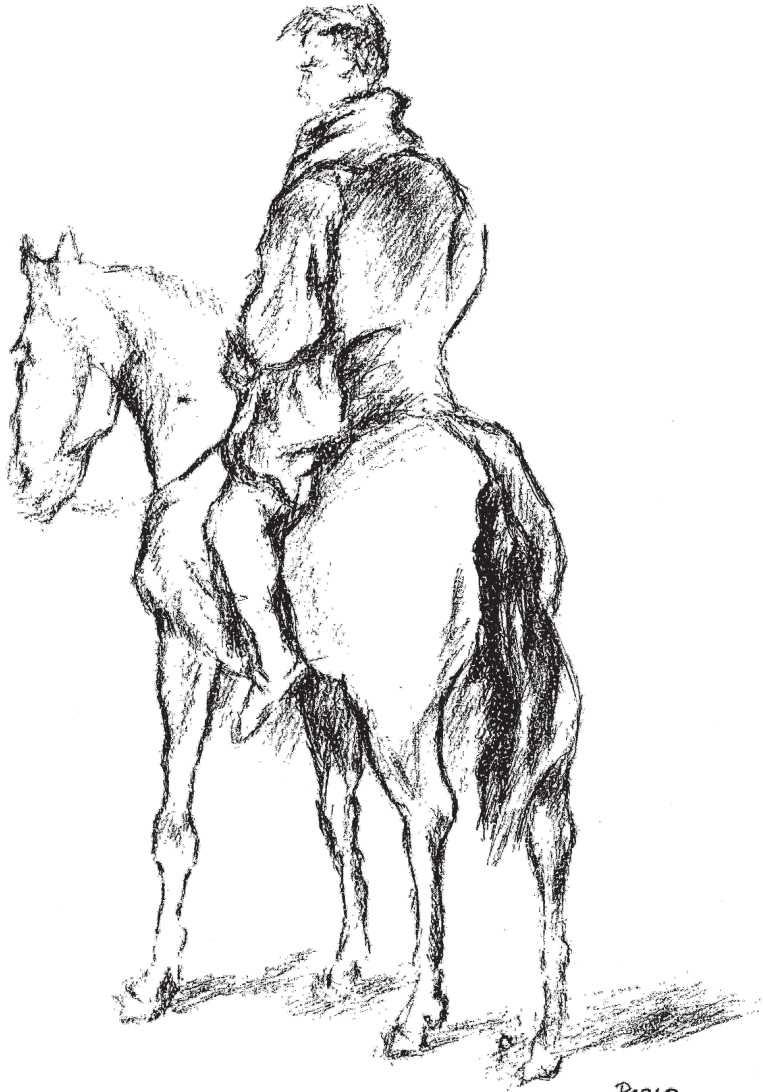
- ALENCAR, José de, s.d. [1875], *O Sertanejo. Romance brasileiro*, Edições Melhoramentos, Sao Paulo.
- ALVAR, Carlos (ed.), 1994, *La búsqueda del Grial*, Alianza Editorial, Madrid.
- CAMUS, Albert, 1980 [1951], *El mito de Sísifo*, Losada, Buenos Aires.
- CARPENTIER, Alejo, 1979 [1948], *El reino de este mundo*, EDHAS A, Barcelona.
- NIETZSCHE, Friedrich, 1980 [1871], *El origen de la tragedia*, Espasa-Calpe, Madrid.
- NIETZSCHE, Friedrich, 1970 [1883-1885], *Así habló Zaratustra*, Círculo de Lectores, Barcelona.
- SUASSUNA, Ariano, 2003 [1947], *Uma mulher vestida de Sol*, José Olympio, Rio de Janeiro.
- , 2004a [1956], *Auto da Compadecida*, Agir, Rio de Janeiro.
- , 2004b [1958], *O Santo e a Porca*, José Olympio, Rio de Janeiro.
- , 2002 [1961], *Farsa da Boa Preguiça*, José Olympio, Rio de Janeiro.
- , 1971, *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue de Vai-e-Volta*, Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro.

123

Bibliografía crítica

- AUERBACH, Erich, 1993 [1942], *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Fondo de Cultura Económica, México.
- AUERBACH, Erich, 1998 [1967], *Figura*, Trotta, Madrid.
- CABRAL, Flavio José Gomes, 2004, *Paraíso Terreal. A rebelião sebastianista na Serra do Rodeador, Pernambuco, 1820*, Annablume, Sao Paulo.

- CARMAGNANI, Marcello, 2004, *El otro Occidente. América Latina desde la invasión europea hasta la globalización. El Colegio de México – FCE, México.*
- CARPENTIER, Alejo, 1966, *Tientos y diferencias*, UNEAC, La Habana.
- CASCUDO, Luis da Câmara, 1953, *Cinco livros do povo. Introdução ao estudo da novelística no Brasil*, Livraria José Olympio Editora.
- , 2001 [1954], *Dicionário do folclore brasileiro*, Global editora, São Paulo.
- ELIADE, Mircea, 1998 [1957], *Lo sagrado y lo profano*, Paidós, Barcelona.
- , 1999 [1962], *Mito y realidad*, Kairós, Barcelona.
- EISENBERG, Daniel, 1995 [1987], *La interpretación cervantina del Quijote*, Compañía Literaria, Madrid.
- FREUD, Sigmund, 2001 [1909], “La novela familiar del neurótico” en *Obras Completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, IV, pp. 1361-1363.
- GARDNER, Laurence, 1999 [1996], *La berencia del Santo Grial*, Grijalbo, Barcelona.
- HERMANN, Jacqueline, 1998, *No reino do Desejado. A construção do sebastianismo em Portugal, séculos XV e XVII*, Companhia das Letras, São Paulo.
- LEONARD, Irving A., 1979 [1949], *Los libros del conquistador*, Fondo de Cultura Económica, México.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón, 1958 [1939], *Los romances de América y otros estudios*, Espasa-Calpe, Madrid.
- MENTON, Seymour, 1998, *Historia verdadera del realismo mágico*, Fondo de Cultura Económica, México.
- MONGELLI, Lénia Márcia, 2004, “Entrevista com Ariano Suassuna”, en *Signum Revista da Associação Brasileira de Estudos Medievais*, 6, pp. 211-239.
- PAZ, Octavio, 1998 [1983], *Tiempo nublado*, Seix-Barral, Barcelona.
- 124 QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de, 1979, *O messianismo no Brasil e no mundo*, Alfa-omega, Sao Paulo, 2ª ed.
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos, 1999, *Em demanda da poética popular. Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*, Unicamp, Campinas.
- SUASSUNA, Ariano, 2004c [1972], *Iniciação á estética*, José Olympio editora, São Paulo.
- USLAR PIETRI, Arturo, 1996, “Realismo mágico”, en *La invención de América mestiza*, compilación de Gustavo Luis Carrera, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 333-337



PABLO
Rejas

Crise da representação em Calvino, na construção de “o cavaleiro inexistente”

Danilo Luiz Carlos Micali
Faculdade de Tecnologia de Itu

127

Resumo

Dentre os livros que compõem a trilogia *Os nossos antepassados*, de Ítalo Calvino, *O cavaleiro inexistente* (1959) se destaca pelo diálogo que Calvino mantém com o autor de *Dom Quixote de la Mancha* (1605). Essa intertextualidade paródica também inclui o caráter metaficcional dos dois livros, que discutem em suas páginas o papel do autor-narrador dos romances de cavalaria.

Palavras-chave:

O Cavaleiro Inexistente, Ítalo Calvino, *Dom Quixote de la Mancha*, Miguel de Cervantes.

Abstract

Amongst the books that compose the trilogy *I nostri antenati*, of Italo Calvino, *Il cavaliere inesistente* (1959) is distinguished for the dialogue that Calvino keeps with the author of *Don Quixote de la Mancha* (1605). This parodie intertextuality also includes the metaficcional character of the two books which discuss in its pages the role of the author-narrator of the chivalry novels.

Keywords:

O Cavaleiro Inexistente, Ítalo Calvino, *Don Quijote de la Mancha*, Miguel de Cervantes.

Do começo ao fim do segundo milênio, raramente um personagem alcançou tanta fama e espaço na ficção quanto a figura nobre e heroica do Cavaleiro Andante (ou Errante), que – por seus atributos físicos de força e resistência e pela incorporação de valores morais e espirituais, como fé, amor, lealdade, honra, coragem e ambição, além da atração desmedida pela aventura – mitificou-se através dos séculos, tomando-se um herói sem precedentes na história literária.

As primeiras novelas eram narradas em versos, mas logo foram reescritas em prosa, tendo por protagonista um cavaleiro que lutava para conseguir um objetivo que lhe traria prestígio e posição social. Surgidas primeiro na França e na Inglaterra, o que importa nessas histórias, que giram em torno de um mesmo assunto e movimentam os mesmos personagens, são as ações dos cavaleiros, cujas relações amorosas se caracterizam pelo final ditoso, o que ajuda a explicar por que essas narrativas se expandiram tanto, através de infundáveis “continuações” ou de “novas aventuras”. Por esta razão, foram agrupadas em ciclos, dentre os quais o ciclo clássico (sobre temas latinos e gregos), o ciclo arturiano (sobre o rei Artur e os cavaleiros da Távola Redonda) e o ciclo carolíngio (sobre Carlos Magno e os doze pares de França) são os mais conhecidos, especialmente o da “matéria de Bretanha”,¹ com três novelas traduzidas em Portugal em fins do século XIII, sendo *A demanda do Santo Graal* a que mais se popularizou.

Desse modo, a figura do cavaleiro andante percorreu um longo percurso histórico-literário, que culminou na corte palaciana (e nas cortes menores dos senhores feudais), onde a sua lealdade foi certamente a virtude mais apreciada e valorizada pela nobreza cavaleiresca, posto que ele poderia “passar para o outro lado” no interesse de ascender socialmente. De acordo com Hauser (1995, p.221), a lealdade do cavaleiro medieval para com o seu senhor foi tão cantada por trovadores e menestrelis da época que chegou a ser interpretada como amor, e este, como lealdade feudal – amor que compreendia “[...] um princípio soberano de educação, uma potência ética e o canal para a mais profunda experiência da vida.” (Hauser, 1995, p.214). Esta concepção de amor extremamente idealizado e a nova poesia lírica que o expressou constituem duas grandes realizações culturais da cavalaria medieval, segundo Hauser (1995, p.211).

Além do mais, como diz Hauser (1995, p.213), “[...] os poetas não só se dirigem a mulheres, como veem o mundo através dos olhos delas.” Por isso, os poemas que cantavam o amor cortesão refletem a nova posição da mulher na sociedade medieval. Nesse sentido, enquanto nas cantigas provençais e nas canções de gesta a mulher era quem incitava ao jogo amoroso, esse comportamento feminino é considerado descortês na poesia palaciana, pois, de acordo com a convenção da corte, a mulher deve se mostrar fria para que o homem a anseie “até a morte” (Hauser, 1995, p.216). Dessa maneira, a mulher eleva-se a uma condição superior, tomando-se inacessível ao homem, a quem resta apenas resignar-se, uma vez que o objeto do seu desejo se torna praticamente inatingível, o que produz no cavaleiro um sentimento de abnegação que se converte em sofrimento, o qual ele passa a exibir com orgulho e até com certo masoquismo – enfim, um contexto amoroso característico do romantismo moderno. Um bom exemplo desse amor convencional e idealizado do cavaleiro medieval é o amor de Dom Quixote de la Mancha por sua louvada e venerada Dulcineia del Toboso (pelo que tem de superado e anacrônico para a época) – amor que se metaforiza numa vassalagem amorosa do cavaleiro para com sua senhora, embora saibamos, desde o início da história, que a própria figura de Dona Dulcineia era idealizada pelo Quixote.

¹ ‘Expressão utilizada para designar o conjunto de histórias e lendas centradas o rei Artur e nos cavaleiros da Távola Redonda, de acordo com Lanciani e Tavani (1993, p.476).

O *Amadis de Gaula* (que inspirou Cervantes) teria surgido na Península Ibérica por volta do século XV, segundo a historiografia literária portuguesa. Trata-se de um romance de autoria incerta, e que mostra o paradigma do cavaleiro perfeito – destruidor de monstros e malvados, amante constante e tímido da donzela Oriana estando na origem do ciclo dos Amadises, de muito sucesso na literatura peninsular. Mesmo com a decadência progressiva da aristocracia feudal e o declínio da instituição cavaleiresca, as novelas de cavalaria ainda agradavam aos leitores daquele século, sendo consumida por um público diverso, inclusive o feminino. Mas, a partir do século XVI, os governantes passam a desestimular esse tipo de leitura, encarando-a de maneira criteriosa, uma vez que não mais corresponde à realidade social que motivou sua aparição.

Os livros de cavalaria conhecidos como “livros mentirosos” pelo caráter fantástico do seu conteúdo, que eclipsava nos leitores a percepção da linha divisória entre *imaginação* e realidade, foram alvo de verdadeira febre de leitura na Espanha, transformando-se em uma sorte de loucura nacional. Em virtude da ressonância extrema de tais livros, o Estado viu-se obrigado a ditar normas, em meados do século XVI, com o fim de coibir a sua leitura, embora o consumo só tenha declinado a partir do momento em que, por excesso de recepção e pela repetição da forma narrativa exaustivamente calcada na *imaginação*, as obras esgotaram-se como literatura atraente junto ao público-leitor. (Milton, 2000, p. 158)

Assim, o consumo do romance cavaleiresco começa a declinar devido a sua fórmula repetitiva, calcada numa irrealidade de sentido. E como se não bastasse o seu desgaste natural no decorrer do tempo, o surgimento da paródia clássica das novelas de cavalaria, o livro *D. Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, publicado no início do século XVII (1605), afora o seu alto significado humano, ridicularizou por completo a figura do cavaleiro andante, opondo-se assim, na realidade, à leitura assídua daquele tipo de romance. Porém, segundo conta a história, o protagonista Dom Quixote havia sido ele próprio, ainda enquanto Alonso Quijada, um aficionado leitor daquelas novelas, que o inspiraram – especialmente o *Amadis de Gaula* – a armar-se “cavaleiro”. Ao se desdobrar no Quixote, Dom Alonso praticamente morre para o mundo, e assume a identidade heroica de um cavaleiro defensor dos fracos e injustiçados, numa tentativa fracassada de unir o ideal com a realidade, que é duplicada pela ficção e sofre sua influência.

Dom Quixote caracteriza-se como metanarrativa cavaleiresca pelo fato de a história narrada ser contemporânea ao surgimento do livro, que discute não apenas a própria fatura em suas páginas – principalmente na segunda parte, o texto se volta sobre si mesmo, tornando-se o objeto da narrativa –, mas a mania nacional pela leitura das novelas de cavalaria. Além de parodiar os clássicos de cavalaria – “Viva a memória de Amadis! e imite-dom Quixote de la Mancha em tudo que puder.” (Cervantes Saavedra, p. 165), nesse romance Cervantes problematiza a questão da narração e da autoria, como se as variadas vozes narrativas e autorais ali presentes ilustrassem o extenso trabalho de reelaboração (de reescrita) e amplificação que sofreu o romance cavaleiresco na Europa.

A metalinguagem desse romance revela as etapas em que foi produzido e impresso, com a aprovação do governo, em vista da péssima reputação das novelas de cavalaria que então circulavam pelo país. Por isso, *Dom Quixote* chegou “[...] para extirpar os vãos e mentirosos livros de cavalarias, cujo contágio haviam propagado mais do que fora justo [...]” (Cervantes Saavedra, 2002, p.346). Mas, enquanto alguns personagens criticam duramente as novelas de cavalaria, responsabilizando-as pela loucura do pro-

tagonista, este é o defensor número um desse tipo de leitura. Aliás, uma das ironias do livro de Cervantes, enquanto romance paródico, revela-se no sentido poético da linguagem que discorre sobre o destino do cavaleiro que, fiel ao código de honra da cavalaria, almeja fama e glória perenes pelo mundo afora:

Fica bem a um galhardo cavaleiro, à vista do seu rei, dar numa praça uma lançada feliz num touro bravo; fica bem a um cavaleiro, armado de armas resplandecentes, entrar na liça de alegres justas, diante das damas; e fica bem a todos os cavaleiros, em exercícios militares ou que o pareçam, entreter, alegrar e, se assim se pode dizer, honrar a corte dos seus príncipes; mas, acima de todos estes, melhor parece um cavaleiro andante que, pelos desertos, pelas soledades, pelas encruzilhadas, pelas selvas e pelos montes, anda procurando perigosas aventuras, com intenção de lhes dar ditoso e afortunado termo, só para alcançar gloriosa e perdurável fama. (Cervantes Saavedra, 2002, p.425).

Nota-se, assim, que esse livro contém um discurso contra e um discurso a favor das novelas de cavalaria, que certamente o caracterizam como a primeira metanarrativa cavaleiresca da modernidade. E os primeiros indícios da metalinguagem irônica desse narrador – geralmente sinalizada pela abundância de adjetivos – são visíveis já na epígrafe dos capítulos de *D. Quixote*, a exemplo do capítulo XX (1ª. parte): “Da nunca vista nem ouvida aventura que com tão pouco perigo foi acabada por famoso cavaleiro no mundo, como a que concluiu o valoroso Dom Quixote de la Mancha” (p. 117), ou do XXI (1ª. parte): “Que trata da alta aventura e preciosa ganância do elmo de mambrino, com outras coisas sucedidas ao nosso invencível cavaleiro” (p.126), ou ainda do capítulo XIII (2ª. parte): “Onde prossegue a aventura do cavaleiro da selva, com o discreto, novo e suave colóquio que houve entre os dois escudeiros” (Cervantes Saavedra, 2002, p.403).

130

De acordo com Pirandello (1996, p.132-135), o traço característico do humor é o “sentimento do contrário”, enquanto o cômico seria apenas uma “advertência do contrário”, ou seja, a comicidade seria mais superficial do que o humorismo, que demanda certa reflexão. Desse modo, a narrativa de *D. Quixote* possui humor porque representa o efeito desse sentimento do contrário em Cervantes, ou melhor, *D. Quixote* consiste no sentimento do contrário objetivado pelo seu autor. Bakhtin, por sua vez, ao enquadrar o livro de Cervantes no que chama de realismo grotesco, estabelece uma oposição frontal entre o escudeiro e seu amo.

O materialismo de Sancho, seu ventre, seu apetite, suas abundantes necessidades naturais constituem o “inferior absoluto” do realismo grotesco, o alegre túmulo corporal (a barriga, o ventre e a terra) aberto para acolher o idealismo de Dom Quixote, um idealismo isolado, abstrato e insensível; ali o “cavaleiro da triste figura” parece dever morrer para renascer novo, melhor e maior; Sancho é o corretivo natural, corporal e universal das pretensões individuais, abstratas e espirituais [...]. (Bakhtin, 1996, p.20).

Alfredo Bosi (1988, p.189), por outro lado, considera que o humor de Cervantes não somente nos faz rir “do Quixote que se lança aos moinhos”, mas refletir sobre “[...] o nosso riso diante deste Cavaleiro da Triste Figura, obstinado em seu sonho de justiça, em perene desencontro com a substância mesma da sociedade humana, compromisso onde ideal e loucura acabam compondo a mesma face.” Afinal, *Dom Quixote* não apenas desconstruiu o arquétipo tradicional do cavaleiro andante, mas revelou dele uma face desconhecida, que o mostra na fragilidade da sua loucura e da sua fantástica e extraordinária imaginação. Além disso, sendo possuidor de uma nobreza ímpar de

ideias, palavras, ações e sentimentos, o Cavaleiro da Triste Figura revela a grandeza de caráter dos heroicos cavaleiros das novelas que lera, os quais não mais existem na realidade concreta do seu tempo, o que provoca a ironia e o sorriso sarcástico do narrador, criando o clima de humor da narrativa, que nos convida a refletir sobre a verdadeira natureza humana.

Contudo, a relação intrínseca que esse livro mantém com a linguagem fez com que Foucault (1992, p.63) afirmasse, a certa altura de *As palavras e as coisas*, que a figura de D. Quixote simboliza a separação entre dois universos do conhecimento, pois esse herói vive num mundo em que “os signos da linguagem não têm como valor mais do que a tênue ficção daquilo que representam”; i.e., “[a] escrita e as coisas não se assemelham mais”, e Quixote vagueia perdido no meio delas, tentando em vão “[...] preencher com realidade os signos sem conteúdo da narrativa.” (Foucault, 1992, p.62). Assim, a linguagem irreal de Quixote já não corresponde às coisas do mundo concreto em que ele vive – linguagem esta que preconiza a irrupção do discurso barroco no universo das letras clássicas, congregando os vários tipos de textos daquela época, dos religiosos aos artísticos (literários).

Dom Quixote é a primeira das obras modernas, pois que aí se vê a razão cruel das identidades e das diferenças desdenhar infinitamente dos signos e das similitudes: pois que aí a linguagem rompe seu velho parentesco com as coisas, para entrar nessa soberania solitária donde só reaparecerá, em seu ser absoluto, tomada literatura; pois que aí a semelhança entra numa idade que é, para ela, a da desrazão e da imaginação. (Foucault, 1992, p.63-64).

Se, por um lado, *Dom Quixote* assinalou a morte do veículo do mito basilar de uma época, ou seja, da novela protagonizada pelo heroico e nobre cavaleiro andante, por outro transformou-se, enquanto obra, num mito, ou melhor, num marco literário, cujos estudiosos (que o consideram romance) têm-no situado entre o romance medieval e o moderno; pois, decorridos quatro séculos da primeira publicação, a sua atualidade permanece em vista da estrutura complexa e polifônica, da sua relação particular com a linguagem, do seu caráter autorreferencial de metanarrativa e do imane universalismo das suas histórias encaixadas; tudo isso num enredo que oscila sempre entre a razão e a loucura, correspondente ao jogo entre o real e o irreal.

Contudo, interessa-nos aqui também o romance *O cavaleiro inexistente*, de Ítalo Calvino – publicado em 1959, dentro da trilogia *Os nossos antepassados* –, no qual o autor revisita, de maneira fabulosa, o período histórico carolíngio. Nesse livro, Calvino trabalha a relação entre realidade e linguagem, no que respeita à construção da ficcionalidade narrativa, o que fica evidente na figura singular do cavaleiro e na função do narrador. Ademais, essa obra notadamente dialoga com os clássicos da cavalaria: *A demanda do Santo Graal*, *Orlando Furioso* e principalmente com o *Dom Quixote*, através da paródia, valendo-se também dos recursos estilísticos da ironia, humor e sátira, além de constituir-se como uma metanarrativa.

O enredo de *O cavaleiro inexistente* é situado no tempo histórico em que viveu Carlos Magno², sendo ele próprio um dos personagens, razão pela qual esse livro

² “CARLOS MAGNO (742-814), em latim CAROLUS MAGNUS (Carlos, o Grande), foi rei dos francos de 768 a 814 d. C. e ‘imperador dos romanos’ de 800 a 814. Foi uma figura decisiva no desenvolvimento da civilização medieval da Europa ocidental. Através de suas constantes campanhas militares, Carlos Magno criou um vasto império no Ocidente, que incluía a maior parte dos territórios ocidentais do antigo Império Romano, além de alguns novos territórios. Foi o primeiro governante germânico a assumir o título de imperador, e o ‘império’ que ele reviveu durou, de uma forma ou de outra, cerca de mil anos. Carlos Magno deixou sua marca tanto na cultura como na política

poderia ser pensado como romance histórico, pois se fundamenta num fato histórico real (Esteves, 1998), qual seja, o Império de Carlos Magno. Segundo narra a História, o rei Carlos governou primeiro a França, conquistou terras e tomou-se senhor de um vasto império, que se estendeu a outros países, entre os quais a Itália e a Alemanha. Foi quem travou sangüinários combates contra pagãos e sarracenos, levando-os a aceitar o batismo da fé cristã, e preparou seu povo tanto para a guerra quanto para a paz. Além disso, ele reunia ao pé de si um grupo de cavaleiros tão cheios de nobreza como jamais se vira (salvo no tempo do rei Artur). Esses paladinos tomam-se histórica e literariamente famosos, protagonizando muitas novelas de cavalaria, mesmo havendo certa discordância sobre os seus nomes, embora alguns sejam constantes, a exemplo de Rolando (sobrinho do rei), Reinaldo (primo de Rolando), Astolfo, Olivério, entre outros, que auxiliaram esse rei a transformar-se no imperador Carlos Magno. Em Calvino, esses cavaleiros aparecem com nomes semelhantes (Orlando, Rinaldo, Ulivieri), ou iguais (Astolfo) aos nomes históricos verdadeiros, quando não remetem a outros heróis literários da cavalaria, como Orlando e Bradamante do *Orlando Furioso*.

As muralhas de Paris, sob as quais o imperador passa em revista o exército da França, constituem o cenário inicial do romance *O cavaleiro inexistente*, em cujo primeiro parágrafo já se nota um narrador onisciente, e, ao que parece, heterodiegético quanto à focalização assumida. No período reproduzido abaixo, ele se mostra numa posição lateral dentro da cena imaginária, de onde assimila as impressões dos cavaleiros, através do discurso indireto livre.

Finalmente, vislumbraram-no avançando lá do fundo, Carlos Magno, num cavalo que parecia maior que o natural, com a barba no peito, as mãos no arção da sela. Reina e guerreira, guerreira e reina, faz e desfaz, parecia um tanto envelhecido, desde a última vez que aqueles guerreiros o tinham visto³ (Calvino, 2002, p.7).

132

Marcas da enunciação surgem no discurso desse narrador, quase sempre no início de cada capítulo, talvez para nos lembrar do D. Quixote. E trata-se de um narrador que caracteriza o exército real de forma irreverente, a começar por Carlos Magno, representado como um rei já velho e decadente, entediado com as infundáveis guerras. Em certos momentos, essas interrupções são discretas, mal chegando a formar um discurso de intrusão, enquanto formam imagens em nossa mente, como na seguinte sequência em que o narrador contrapõe duas orações figuradas (uma metafórica e outra irônica), conseguindo obter certa ilusão referencial: “As estrelas e a lua passeiam silenciosas sobre os campos adversários. Em nenhum lugar se dorme tão bem como no exército.”⁴ (Calvino, 2002, p.13).

da nova civilização que surgia no Ocidente. Provavelmente nenhum outro líder do início da Idade Média mereceu com mais razão o título de ‘O Grande’. [...] Coroado Imperador. [...] Por causa da enorme área que governava, Carlos Magno decidiu ressuscitar o Império Romano, mas como um novo império, de caráter europeu e cristão. As relações dos papas com os imperadores bizantinos, ou romanos do Oriente, que habitavam Constantinopla, haviam se deteriorado desde meados do séc. VIII. Uma aliança entre a Igreja Católica Romana e os francos, concretizada através da proclamação de Carlos Magno como imperador, seria muito positiva. O papa Leão III colocou a coroa imperial na cabeça de Carlos Magno no dia de Natal do ano de 800. O resultado mais importante desse ato foi que ele deu nova vida à ideia de um império no Ocidente, ideia que causou muito mal e muito bem nos séculos posteriores.” (DELTA, 1986, p. 1753-54).

³ “Finalmente ecco, lo scorsero che avanzava laggiù in fondo, Carlomagno, su un cavallo che pareva più grande del naturale, con la barba sul petto, le mani sul pomo della sella. Regna e guerreggia, guerreggia e regna, dà e dà, pareva un po invecchiato, dall’ultima volta che l’avevano visto quei guerrieri.” (Calvino, 2005, p.3).

⁴ “Le stelle e la luna scorrono silenziose sui due campi avversi. In nessun posto si dorme bene come nell’esercito.” (Calvino, 2005, p.9).

No mundo ficcional desse romance, o imperador possui nas suas fileiras um paladino exemplar: Agilulfo Emo Bertrandino dos Guildivemi e dos Altri de Corbentraz e Sura, cavaleiro de Selimpia Citeriore e Fez, cuja extensão do nome abriga origem e títulos nobiliárquicos, e que se destaca também, e sobretudo, pela sua fantástica inexistência, pois dentro da sua impecável armadura branca, não há ninguém. Segundo Hodgart (1969, p. 13), a mistura de realismo com fantasia dentro da ficção propicia condições favoráveis para o surgimento da sátira na literatura, como parece ilustrar o diálogo entre Carlos Magno e o seu cavaleiro “inexistente”, protagonista da história:

- Falo com o senhor, ei, paladino! – Insistiu Carlos Magno. – Como é que não mostra o rosto para o seu rei?
- A voz saiu límpida da barbela.
- Porque não existo, sire.
- Faltava esta! – Exclamou o imperador. – Agora temos na tropa até um cavaleiro que não existe! Deixe-nos ver melhor.
- Agilulfo pareceu hesitar um momento, depois com mão firme e lenta ergueu a viseira. Vazio o elmo. Na armadura branca com penacho iridescente não havia ninguém.
- Ora, ora! Cada uma que se vê! – Disse Carlos Magno. – E como é que está servindo, se não existe?
- Com força de vontade – respondeu Agilulfo – e fé em nossa santa causa!
- Certo, muito certo, bem explicado, é assim que se cumpre o próprio dever. Bom, para alguém que não existe está em excelente forma!⁵ (Calvino, 2002, p.10).

De acordo com Hauser (1995, p.207-208), no século XIII ocorre um momento decisivo na história da cavalaria medieval, pois os cavaleiros, passando a constituir a maior parte da nobreza, desenvolvem e aprimoram os ideais da cavalaria, i.e., “os princípios de uma nobre maneira de viver e de uma ética da nobreza”, difundidos pela poesia épica e pela lírica trovadoresca. Nesse sentido, os cavaleiros recém-armados e admitidos tendem a ser “[...] mais rigorosos em suas atitudes para com as questões de etiqueta de classe do que os representantes natos e criados no grupo [...]”, também para “[...] supercompensar seu sentimento de inferioridade e a enfatizar as qualificações morais requeridas para os privilégios que desfruta.” (Hauser, 1995, p.208). Ora, D. Quixote conhece a fundo os preceitos éticos da cavalaria, mas não da maneira como Agilulfo os conhece, pois a realidade do Quixote é a da sua imaginação (a ponto de confundir uma bacia de barbeiro com o elmo de Mambrino), enquanto o pragmático Agilulfo vive apenas na realidade concreta das coisas tangíveis, obedecendo à risca as normas do exército real, além dos ditames do código de honra da cavalaria – decerto paia compensar seu sentimento de inferioridade por causa da sua inexistência.

Até pelo fato de ser um cavaleiro que “surge do nada”, Agilulfo nos recorda Hauser (1995, p.208), para quem o novo cavaleiro cortesão sentia “uma necessidade

⁵ “ – Dico a voi, ehi, paladino! – insisté Carlomagno. – Com'è che non mostrate la faccia al vostro re?
– La voce usei netta dal barbazzele. – Perchè io non esisto, sire.
– O questa poi! – esclamò Pimperatore. – Adesso ci abbiamo in forza anche um Cavaliere che non esiste! Fate un po' vedere.
– Agilulfo parve ancora esitare un momento, poi con mano ferma ma lenta sollevò la celata. L'elmo era vuoto. Nell'armatura Bianca dall'iridescente cimiero non c'era dentro nessuno.
– Mah, mah! Quante se ne vedono! – fece Carlomagno. – E confè che fate a prestar servizio, se non ci siete?
– Con la forza di volontà, – disse Agilulfo, – e la fede nella nostra santa causa!
– E già, e già, ben detto, è così che si fa il proprio dovere. Bé, per essere uno che non esiste, siete in gamba!” (Calvino, 2005, p.6).

de superar-se”; e, para isto, tentaria uma façanha extraordinária e insólita – como já fizera Quixote em suas delirantes aventuras, e agora Agilulfo, ao partir numa estranha aventura, a fim de salvaguardar a patente conquistada como valoroso soldado do exército de Carlos Magno. Mas, afinal, o que seria mais extraordinário e insólito do que um cavaleiro que inexistente? A bem da verdade, as figuras dos heróis de Cervantes e Calvino constituem, de *per se*, dois feitos extraordinários de construção (e criação) literária.

Para nossa surpresa, o narrador de *O cavaleiro inexistente* é uma freira retirada num mosteiro – um indício do senso de humor do autor dessa história, cuja ironia transparece não apenas na maneira de organizar a sintaxe narrativa, mas na própria figura da narradora e dos personagens, cujas vozes irônicas permeiam o romance por inteiro, o que se percebe facilmente pelo diálogo deles, bem como no seu comportamento e nas ações que executam.

A ironia dessa freira-narradora se manifesta já na forma como se apresenta para nós, quando assume ares de historiadora: “Eu, que estou contando esta história, sou irmã Teodora, religiosa da ordem de São Columbano. Escrevo no convento, deduzindo coisas de velhos documentos, de conversas ouvidas no parlatório e de alguns raros testemunhos de gente que por lá andou.”⁶ (Calvino, 2002, p.36). Conforme marca a sua enunciação nesse parágrafo (capítulo 4), observa-se uma súbita e imprevisível mudança na focalização narrativa, que até então fora heterodiegética, mas aqui se transforma, brusca e audaciosamente, em autodiegética, para retomar, logo em seguida, à terceira pessoa.

Entretanto, seja qual for a pessoa verbal, essa narradora é bastante onisciente, pois conhece a mente dos personagens, inclusive a de uma “armadura vazia”, como denotam certas passagens do início da narrativa, que expressam os pensamentos de Agilulfo.

Na armadura branca, completamente equipada, no interior de sua tenda, uma das mais ordenadas e confortáveis do acampamento cristão, tentava manter-se deitado e continuava pensando: não os pensamentos ociosos e divagantes de quem está para pegar no sono, mas sempre raciocínios determinados e exatos.⁷ (Calvino, 2002, p. 13-14).

Ora, ainda que os pensamentos de Agilulfo sejam objetivos, o fato de ele pensar faz remissão ao dualismo da filosofia cartesiana, baseado na máxima do “penso, logo existo” (*cogito, ergo sum*), afirmação-marco do pensamento filosófico moderno. Preocupado com a possibilidade de não existir, Descartes chega à conclusão de que quem duvida pensa, e, portanto, existe. Logo, mesmo sendo inexistente no mundo ficcional do autor-criador, a existência de Agilulfo enquanto um ser de linguagem, i.e., como personagem construído pela ficção literária, está assim garantida.

A lealdade e a bravura desse cavaleiro que cumpre exemplarmente as regras burocráticas militares, aliadas a sua limpeza e asseio no trato da armadura e do cavalo, se, por um lado, o elevam à condição de cavaleiro-modelo do exército de Carlos Magno, por outro, fazem-no antipático aos olhos dos outros cavaleiros. Por isso, Agilulfo

⁶ “Io che racconto questa storia sono Suor Teodora, religiosa dell’ordine di San Colombano. Scrivo in convento, desumendo da vecchie carte, da chiacchiere sentite in parlatorio e da qualche rara testimonianza di gente che c’era.” (Calvino, 2005, p.32).

⁷ “Nell’armatura bianca, imbardata di tutto punto, sotto la sua tenda, una delle più ordinate e confortevoli dei campo cristiano, provava a tenersi supino, e continuava a pensare: noni pensieri oziosi e divaganti di chi sta per prender sonno, ma sempre ragionamenti determinati e esatti.” (Calvino, 2005, p.9-10).

representa um paradoxo na ficção de Calvino, pois, contraposta ao seu inerente perfeccionismo para a sua inexistência física, como a querer dizer que a perfeição pura não existe – caso em que ele simboliza a inexistência da perfeição, além de apontar para a diferença entre o parecer e o ser.

Nesse sentido, vale recordar que a figura do magno imperador, mesmo após sua morte, mitificou-se nos séculos seguintes através das poesias e canções de trovadores e menestréis (como na *Canção de Rolando*), a ponto de converter-se em lenda que alimentou todo um ciclo das novelas de cavalaria. Já que Agilulfo parece se identificar com nada, razão da sua inexistência, num sentido utópico poderia talvez “encarnar” um duplo de Carlos Magno. Nota-se aqui o aspecto profano do texto paródico, que se volta contra o caráter dogmático e autoritário dos textos historiográficos, devido ao *status* oficial reservado pela História à figura desse imperador.

Por outro lado, como em todo romance, na primeira parte de *D. Quixote* há um narrador querendo se mostrar digno de confiança, conforme ele diz: “[...], mas o que eu pude averiguar, e o que achei escrito nos anais da Mancha [...]” (Cervantes Saavedra, 2002, p.35-36), do mesmo modo que a freira-narradora comprova seu discurso por documentos, conversas e testemunhos. Na sequência, o diálogo da voz narrativa com os leitores implícitos assume um tom confessional de desabafo, ainda que bem-humorado, em vista das interrogações irônicas.

Nós, freiras, temos poucas ocasiões de conversar com soldados: e, assim, o que não sei, trato de imaginar; caso contrário, como faria? E nem tudo na história está claro para mim. Vocês vão me desculpar: somos moças do interior, ainda que nobres, tendo vivido sempre em retiro, em castelos perdidos e depois em conventos; excetuando-se funções religiosas, tríduos, novenas, trabalhos de lavoura, debulha de cereais, vindimas, açoitamento de servos, incestos, incêndios, enforcamentos, invasões de exércitos, saques, estupros, pestilências, não vimos nada. O que pode saber do mundo uma pobre freira⁸ (Calvino, 2002, p.36).

135

Segundo se observa pelo contraste entre a lista de coisas terríveis que ela viu e a imagem estereotipada da freira -pessoa que não teria qualquer experiência de mundo- a ironia socrática entremeia a construção narrativa de *O cavaleiro inexistente*, pois o estereótipo está de acordo com a opinião geralmente preconceituosa do leitor, ainda que as coisas que essa freira viu decerto vão muito além daquilo que o próprio leitor já vivenciou, como dá a entender a última pergunta desse fragmento.

Assim, a ironia mais notória no texto é a do tipo socrático, veiculada por um dialogismo intermitente, em que a narradora parece questionar o próprio leitor, como denotam as frases interrogativas do excerto acima, e tantas outras mais – “Como é que Torrismondo chegará lá?”⁹ (Calvino, 2002, p.109). Mas o aspecto irônico dessa história se mostra multifacetado, já se vendo, a princípio, uma ironia do destino na contradição que envolve os personagens Agilulfo e o seu infiel escudeiro Gurdulu. Enquanto este último existe de maneira inconsciente e inconsequente, aquele tem consciência e vontade de existir, porém não existe de fato, conforme sabiamente observa Carlos

⁸ “Noi monache, occasioni per conversare coi soldati, se ne há poche: quel Che non so cerco d’immaginar-melo, dunque; se no come farei? E non tatto della storia mi è chiaro. Dovete compatire: si è ragazze di campagna, ancorché nobili, vissute sempre ritirate, in sperduti. castelli e poi in conventi; fuor che funzioni religiose, tridui, novene, lavori dei campi, trebbiature, vendemmie, fustigazioni di servi, incesti, incendi, impiccagioni, invasioni d’eserciti, saccheggi, stupri, pestilenze, noi non si è visto niente. Cosa può sapere del mondo una pove suora?” (Calvino, 2005, p.32).

⁹ “Com’era giunto là, Torrismondo?” (Calvino, 2005, p.103).

Magno (Calvino, 2002, p.29), o que configura dois níveis de existência (ou realidade) para esses dois personagens.

No enredo de *O cavaleiro inexistente*, todos os personagens descrevem um percurso, uma trajetória, traço característico desse tipo de narrativa, em que o importante são as ações dos personagens, que estão sempre em movimento, cada um deles procurando alcançar uma meta, ou melhor, uma demanda. Mas, a sua aparência superficial de novela de cavalaria camufla um questionamento poético-filosófico da parte dos personagens, do narrador e também do autor-criador. Assim, tem-se o jovem Rambaldo, que procura um motivo para existir, e o mais próximo que encontra é vingar a morte do pai. Agilulfo, por sua vez, transita entre a existência e a inexistência, pois sente, ao mesmo tempo, admiração e desprezo pela existência (física), embora sua preocupação imediata seja manter-se na condição de cavaleiro exemplar do exército imperial. Já Torrismundo parte em busca de suas raízes, i.e., quer saber quem são (ou foram) seus genitores, e por isso se junta aos Cavaleiros do Graal, pois acredita que seu pai seja um deles, e assim perfaz um caminho que culminará no encontro com Sofrônia, sua suposta mãe. Vale ressaltar, nessa passagem, a ironia de Calvino em relação aos Cavaleiros do Graal, a ponto de aviltá-los pelo discurso profano (e dessacralizador) da paródia, como quando a narradora diz: “Certos cavaleiros [do Graal] andavam rebolando, como atingidos por doces arrepios, e faziam beicinho.”¹⁰ (Calvino, 2002, p. 113).

Já o caminho percorrido por Bradamante a conduz a um monastério, onde se toma freira e a narradora dessa história. Desse modo, Irmã Teodora, que inicia a narrativa como “historiadora”, recolhendo de suas fontes -documentos escritos, depoimentos orais- os fatos a serem narrados, afirma a certa altura da narrativa: “É na direção da verdade que corremos, a pena e eu, a verdade que espero vir ao meu encontro, do fundo de uma página branca, e que poderei alcançar somente quando a golpes de pena conseguir sepultar todas as preguiças, as insatisfações, o fastio que vim aqui pagar.”¹¹ (Calvino, 2002, p.83).

136

A semelhança de *D. Quixote*, cujo autor-narrador recolhe uma parte da história de um narrador anônimo, que parece ter colhido os fatos de escritos precedentes, essa narradora, à parte sua frustração pessoal por ter se apaixonado (enquanto Bradamante) por um cavaleiro inexistente em certo momento da sua busca pela “verdade” deixa de ser historiadora para ser compiladora, conforme ela mesma confessa: “Eu, que escrevo este livro recorrendo a documentos quase ilegíveis de uma crônica antiga [...].”¹² (Calvino, 2002, p.99). Dessa maneira, essa freira quer deixar claro, desde o princípio da narrativa, que se trata de uma história real, como atesta o registro histórico do imperador Carlos Magno e de seu valoroso exército. Entretanto, a sua intenção narrativa de querer relatar a realidade (ou verdade) se relativiza por completo uma vez que se descobre a particular existência, no meio de “personagens reais” – o rei e seu exército – de um cavaleiro que se revela inexistente.

Logo, embora a perspectiva preliminar dessa narradora fosse narrar aquilo que realmente aconteceu, a sua capacidade de se ater aos fatos reais passa a ser questionada por ela mesma, que assim se coloca numa situação delicada no próprio relato, deixando entrever o quão difícil é perseguir a verdade.

¹⁰ “Certi cavalieri andavano ancheggiando, come colti da dolci brividi, e facevano boccucce.” (Calvino, 2005, p.107).

¹¹ “È verso la verità che corriamo, la penna e io, la verità che aspetto sempre che mi venga incontro, dal fondo d’una pagina bianca, e che potrò raggiungere soltanto quando a colpi di penna sarò riuscita a seppellire tutte le accidie, le insoddisfazioni, l’astio che sono qui chiusa a scontare.” (Calvino, 2005, p.78).

¹² “Io che scrivo questo libro seguendo sucarte quasi illeggibili una antica cronaca [...]” (Calvino, 2005, p.94).

E basta o corre-corre de um rato (o terraço do convento está cheio deles), um sopra de vento imprevisto que faz bater o estore (inclinada a distrair-me sempre, me apressa a reabri-lo), basta o final de um episódio desta história e o início de outro ou apenas um ponto parágrafo e eis que a pena toma a ficar pesada como uma trave e a corrida rumo à verdade se faz incerta.¹³ (Calvino, 2002, p.83).

Da relutância em narrar de Irmã Teodora, pode-se inferir que Calvino queira indicar a complexidade do ofício de historiador, devida, em grande parte, à dificuldade de se passar da linguagem da tradição oral para a linguagem escrita, pois, já há algum tempo, a História validou os testemunhos orais. Segundo Moisés (1982, p. 185), “[...] Embora se possa admitir que a linguagem oral considere os objetos da /ou para a consciência como ‘reais’, é na linguagem escrita que sua ‘realidade’ assume plenitude.”

Não só por se dissipar no fluxo do tempo, mas também por dar margem a toda sorte de distorções na mente do interlocutor, a linguagem oral não faculta que a consciência se volte para os dados eleitos com a segurança (relativa embora) oferecida pela linguagem escrita (ou gravada). (Moisés, 1982, p.185).

Nesse sentido, destaca-se uma passagem em que Calvino promove um jogo de alternância entre o real e o imaginado, ficando perceptível um dos aspectos de construção da ficcionalidade desse romance – pela forma como a narradora trabalha figurativamente a linguagem narrativa, através de comparações (ou símiles) no que importa sobretudo à relação entre realidade e linguagem, notando-se aí uma supremacia da linguagem escrita.

Sob minha cela fica a cozinha do convento. Enquanto escrevo ouço o barulho dos pratos de cobre e estanho: as freiras ajudantes de cozinha estão enxaguando as louças de nosso magro refeitório. A abadessa deu-me uma tarefa diferente da que atribuiu a elas: escrever esta história, mas todos os trabalhos do convento, destinados que são a um único fim – a saúde da alma é como se fosse tudo uma coisa só. Ontem escrevia sobre a batalha e no ruído de louça na pia acreditava estar ouvindo o bater de lanças contra escudos e couraças, o ressoar de elmos atingidos por grandes espadas; do pátio chegavam até mim os golpes do tear das irmãs tecedoras e me parecia uma batida de cascos de cavalos a galope: e, assim, aquilo que minhas orelhas ouviam meus olhos entreabertos transformavam em visões e meus lábios silenciosos em palavras e palavras e a pena se lançava pela folha branca, correndo atrás delas.¹⁴ (Calvino, 2002, p.49).

137

Conforme se vê, esse fragmento representa um exercício de metalinguagem, em que a linguagem representa a realidade, que por sua vez fornece matéria para a lin-

¹³ “Poi basta il tonfo d’un topo (il solaio Del convento ne è pieno), un buffo di vento improvviso che fa sbattere l’impannata (proclive sempre a distrarmi, m’affretto ad andarla a riaprire), basta la fine d’un episodio di questa storia e l’inizio d’un altro o soltanto l’andare a capo d’una riga ed ecco che la penna è ritornata pesante come una trave e la corsa verso la verità s’è fatta incerta.” (Calvino, 2005, p.78).

¹⁴ “Sotto la mia cella è la cucina del convento. Mentre scrivo sento l’acciottolio dei piatti di rame e stagno: le sorelle sguattere stanno sciacquando le stoviglie dei nostro refettorio. Ame la badessa ha assegnato un compito diverso dal loro: lo scrivere questa storia, ma tutte le fatiche del convento, intese come sono a un solo fine: la salute dell’anima, è come fossero una sola. Ieri scrivevo della battaglia e nell’acciottolio dell’acquaio mi pareva di sentir cozzare lance contro scudi e corazze, risuonare gli elmi percossi dalle pesanti spade; di là del cortile mi giungevano i colpi di telaio delle sorelle tessitrici e a me pareva un battito di zoccoli di cavalli al galoppo: e così quello che le mie crecchie udivano, i miei occhi socchiusi trasformavano in visioni e le mie labbra silenziose in parole e parole e la penna si lanciava per il foglio bianco a rincorrerle.” (Calvino, 2005, p.45).

guagem. Esse movimento (oscilatório) que alterna real e imaginado acaba por se conformar numa metanarrativa, “como se fosse tudo uma coisa só” – diz a narradora. Na verdade, ao misturar realidade e linguagem nesse romance, Calvino parece propor, indiretamente, uma indistinção entre ambas, talvez querendo dizer que se trata, afinal, de uma coisa só. Mas também lança mão de outros recursos narrativos, como a paródia, por exemplo; e, grosso modo, a sua fórmula de construir a ficção desse romance pode ser assim resumida, nas palavras de Pedro Maciel (2003):

Calvino é autor de ideias, cerebral e livresco. Reinventor de lendas medievais. Toda sua literatura é uma reescrita (paródia). Adepto da ficção absurdamente elaborada. De estilo imprevisível, alterna humor, erudição, deslumbramento e ironia. É um descobridor do fantástico no real. A ficção mapeia a história de humor e amor. Nada que não esteja fora dos interstícios da realidade. Apesar de que toda literatura aspira ao fictício.

Nota-se facilmente o aspecto paródico de *O cavaleiro inexistente*, ainda que, à primeira vista, pareça apenas um romance que satiriza as novelas de cavalaria. É próprio da paródia, como “discurso duplo” ou “canto paralelo” (Fiker, 2000, p. 121), refazer, deformar e recriar o texto original, razão pela qual o texto paródico possui um caráter duplo que afirma e nega, ao mesmo tempo, a existência do texto a que se refere. Por isso, a comparação entre esse romance e o livro de Cervantes se torna inevitável, até porque Agilulfo tem certas afinidades com o Quixote, pois ambos são cavaleiros solitários, levam a sério o código de honra da cavalaria e têm escudeiros bem desajeitados – Sancho Pança e Gurdulu.

138 Semelhante a D. Quixote e Sancho, Agilulfo e Gurdulu constituem um par cômico (carnavalesco) na história narrada, o que se deve, em grande parte, ao contraste físico e comportamental entre um e outro. Especialmente o personagem Gurdulu, por não ter consciência da própria existência, age de modo extravagante nesse enredo, uma vez que desfruta de liberdade total, não obedecendo a quaisquer regras ou convenções sociais, justamente em oposição ao seu amo, Agilulfo, que vive estritamente de acordo com os preceitos éticos da cavalaria.

Referindo-se ao carnaval na Idade Média, Bakhtin (1996, p.7) considera que “[o]s bufões e bobos são as personagens características da cultura cômica da Idade Média”, o que nos remete ao grotesco Gurdulu, que se mostra totalmente carnavalizado, porque, quando ele aparece em cena, percebemos de imediato a presença tácita do riso na imagem evocada, como ilustra a seguinte passagem de *O cavaleiro inexistente*, em que esse personagem conversa com o próprio pé: “ – Ô, pé -começou a dizer Gurdulu- pé, ei, estou falando com você! O que está fazendo aí, plantado feito um idiota? Não vê que esse animal lhe espeta? Ei, pééé! Ei, estúpido! Por que não vem pra cá? ”¹⁵ (Calvino, 2002, p.32).

Gurdulu difere de Sancho quanto à dedicação fiel ao amo, pois, enquanto este último é inseparável de D. Quixote, acompanhando-o dia e noite, aqueloutro – também conhecido como Omobó, ou Martinzul, ou Gudi-Ussuf, entre outros nomes que não se fixam nele – é escudeiro ocasional de Agilulfo, pois com frequência se distrai pelo caminho, extraviando-se do seu senhor. Assim, o comportamento e as atitudes de ambos divergem, pois enquanto Sancho finge acreditar nas loucuras de Quixote, Gurdulu vive numa realidade totalmente à parte da de Agilulfo. Além do mais, a extrema irreverência desse personagem

¹⁵ “- O piede, – prese a dire Gurdulù, – piede, ehi, dico a te! Cosa fai piantato li come uno scemo? Non lo vedi che quella bestia ti spunca? O piedee! O stupido! Perché non ti tiri in qua? ” (Calvino, 2005, p.29).

frente a convenções e comportamentos estereotipados é bem típica da paródia – às vezes, Gurdulu se considera o próprio rei, embora nem sequer saiba diferenciar entre continente e conteúdo, como revela o hilariante episódio em que, ao servir-se da sopa que lhe dão, não se sabe se é ele quem toma a sopa, ou se é a sopa que o toma.

Contudo, o elemento comum entre eles está na semelhança física, mais precisamente no tamanho do ventre, pois a barriga de Sancho é famosa a ponto de ter provocado a seguinte reflexão de Bakhtin (1996, p.19): “O grande ventre de Sancho Pança, seu apetite e sua sede são ainda fundamental e profundamente carnavalescos Assim, o aspecto físico semelhante é importante porque estabelece uma identificação entre os dois escudeiros, o que contribui para o diálogo intertextual dos dois romances.

Uma comparação entre Quixote e Aguilulfo revela uma oposição frontal entre ambos, uma vez que o primeiro é tido como um cavaleiro de carne e osso, i.e., “real” – mesmo considerando o fato dele, estando no plano da realidade, viver mais no mundo da imaginação, ou melhor, no “mundo da lua” –, enquanto o segundo “vive” somente no mundo das coisas concretas, exatas, palpáveis, do mundo real e histórico, embora ele próprio seja pura ficção, uma vez que não existe de fato. Mas, enquanto D. Quixote acredita em bruxas, feiticeiros e nigromantes com seus encantamentos traçoeiros, Aguilulfo é movido apenas por raciocínios lógicos, exatos e imparciais, mostrando-se um cavaleiro objetivo, preso à mais pura realidade. E, quando essa realidade é passada, ele conhece a verdade dos fatos, como ilustra a passagem em que os cavaleiros, reunidos à mesa com Carlos Magno, exageram no relato de seus feitos.

No almoço, de que falam os paladinos? Como de costume, se vangloriam.

Fala Orlando:

– Devo dizer que a batalha de Aspromonte estava fugindo ao controle, antes que eu abatesse em duelo o rei Agolante e lhe tomasse a Durlindana. Era tão ligado a ela que, quando lhe decepei o braço direito, seu punho ficou preso no punho da Durlindana e tive de usar tenazes para retirá-lo.

E Aguilulfo:

– Não é para desmenti-lo, mas a precisão exigia que a Durlindana fosse entregue nas negociações de armistício cinco dias depois da batalha de Aspromonte. De fato, ela figura numa lista de armas leves cedidas ao exército franco, entre as condições do tratado.

Diz Rinaldo:

– De qualquer modo, não há comparação com Fusberta. Passando os Pirineus, aquele dragão que enfrentei, cortei-o em dois com um fendente e vocês sabem que a pele de dragão é mais dura que o diamante.

Aguilulfo participa:

– Aí está, vamos tentar pôr as coisas em ordem: a passagem dos Pirineus foi em abril, e em abril, como todos sabem, os dragões mudam de pele, ficando moles e temos como recém-nascidos.¹⁶ (Calvino, 2002, p.72-73).

¹⁶ “Di che parlano i paladini, a pranzo? Come al solito, si vantano.

Dice Orlando: – Devo dire che la battaglia d’Aspromonte si stava mettendo male, prima che io non abbattessi in duello il re Agolante e gli prendesse la Durlindana. C’era tanto attaccato che quando gli troncai di netto il braccio destro, il suo pugno restò stretto all’elsa di Durlindana e doveti usare le tenaglie per staccarlo. E Aguilulfo: – Non per smentirti, ma esattezza vuole che Durlindana fosse consegnata dai nemici nelle trattative d’armistizio cinque giorni dopo la battaglia d’Aspromonte. Essa figura infatti in un elenco d’armi leggere cedute all’esercito franco, tra le condizioni del trattato.

Fa Rinaldo: – Comunque non c’è da mettere con Fusberta. Passando i Pirinei, quel drago che ho affrontato, l’ho tagliato in due con un fendente e sapete che la pelle di drago è più dura del diamante. Aguilulfo interloquisce: – Ecco, vediamo di mettere in ordine le cose: il passaggio dei Pirinei è avvenuto in aprile, e in aprile, come ognuno sa, i draghi mutano la pelle, e sono molli e teneri come neonati” (Calvino, 2005, p.67-68).

Neste fragmento, é surpreendente a segurança da fala do cavaleiro inexistente, a ponto de nos fazer acreditar que, na história narrada pela freira, esse herói representa, ironicamente, a “verdadeira realidade dos fatos”, tão almejada por historiadores da realidade extraficcional. Ao diferenciar objetivamente fato real e fato imaginado, a voz “existente” de Agilulfo pode ser comparada ao discurso historiográfico, em vista da sua absoluta assertividade. Isto o toma um porta-voz da “verdade histórica oficial”, tal como ele próprio diz: Não ofendo ninguém: limito-me a explicitar fatos, com lugar, data e uma grande quantidade de provas!¹⁷ (Calvino, 2002, p.75).

Além de reescrever *Dom Quixote*, esse romance promove uma releitura dos limites entre História e literatura, cujas fronteiras se redimensionam nesse texto, pois Calvino se vale da mesma estratégia de Cervantes, cujo narrador propõe-se a contar uma história a partir do manuscrito de um historiador que, por sua vez, recorreu a outras fontes, orais e escritas. Logo, tem-se uma história que remonta a outra história, que por sua vez remete a uma terceira, e esta a uma anterior, de modo que, ao final, ninguém sabe ao certo qual é a versão original. Na verdade, essa estratégia narrativa constitui a metanarrativa desse romance de Calvino, simbolizada pelo escudo de Agilulfo, que a narradora descreve:

No escudo, exibia-se um brasão entre duas fimbrias de um amplo manto drapado, e dentro do manto abriam-se outros dois panejamentos tendo no meio um brasão menor, que continha mais um brasão amantado ainda menor. Com desenho sempre mais delicado representava-se uma seqüência de mantos que se entreabriam um dentro do outro, e no meio devia estar sabe-se lá o quê, mas não se conseguia discernir, tão miúdo se tomava o desenho.¹⁸ (Calvino, 2002, p.9).

140 Pelo estratagema narrativo de Calvino e Cervantes, a origem textual não parece apenas distante, mas praticamente inalcançável, pois, se não podemos saber qual é o fato original, ou seja, o fato real, como distinguir História e ficção? Ora, quem responde é o próprio Calvino, pela voz da narradora de *O cavaleiro inexistente*: “[...] ao que relatam cronistas e contadores de histórias se sabe que é preciso fazer ressalvas [...]”¹⁹ (Calvino, 2002, p.74). Assim, ao dialogar com outros autores (e não apenas de romances de cavalaria) – uma vez que Agilulfo sente, paradoxalmente, admiração e desprezo pela existência física, quando aspira e, ao mesmo tempo, rejeita o “ser”, ele nos recorda, vagamente, do *Hamlet* de Shakespeare (“*to be or not to be*”) –, Calvino, influenciado por Cervantes, restitui ao relato sua natureza de diálogo entre textos, configurando uma espécie de hipertexto, em que se percebem outras vozes autorais, posto que se tem uma história que sai de outra, e assim sucessivamente, o que caracteriza a sua natureza aberta, ou melhor, a sua intertextualidade latente, característica do romance polifônico bakhtiniano, que aviva o imaginário do leitor.

De acordo com a historiografia, nessa época ainda não havia França. Somente mais tarde o Reino dos Francos dará origem à Alemanha, França e parte da Itália. A emboscada de Roncesveaux e a morte de Rolando, sobrinho de Carlos Magno, ficaram tanto na memória do povo medieval que, um século depois da ocorrência dos fatos

¹⁷ “- lo non offendo nessuno: mi limito a precisare dei fatti, com luogo e data e tanto di prove!” (Calvino, 2005, p.70).

¹⁸ “Sullo scudo Cera disegnato uno stemma tra due lembi d’un ampio manto drappeggiato, e dentro lo stemma s’aprivano altri due lembi di manto con in mezzo uno stemma più piccolo, che conteneva un altro stemma amantato più piccolo ancora. Con disegno sempre più sottile era raffigurato un seguito di manti che si schiudevano uno dentro l’altro, e in mezzo ci doveva essere chissà che cosa, ma non si riusciva a scorgere, tanto il disegno diventava minuto.” (Calvino, 2005, p.5).

¹⁹ “[...] a quel che raccontano cronisti e cantastorie si sa che c’è da farsi la tara [...]” (Calvino, 2005, p.69).

(portanto, no século X), alguém criou um longo poema – *Canção de Rolando* – que narra esse evento, misturando a verdade histórica com muitos fatos inventados. Já em *O cavaleiro inexistente*, com exceção da presença do rei Carlos Magno e seu exército, ficcionalizados que foram pelo autor, tudo o mais é pura imaginação. Entretanto, o diálogo intertextual que Calvino estabelece entre historiografia e literatura faz com que o espaço ficcional instaurado pelo romance relativize os conceitos de realidade histórica e ficção literária, conformando-se numa metaficção historiográfica. De acordo com Hutcheon (1991), trata-se de um tipo de narrativa em que o olhar do ficcionista, ao confundir de propósito veracidade com verossimilhança, indiretamente declara a ficcionalidade da própria História, enfatizando o seu caráter de construção (ou reconstrução) discursiva.

Em *O cavaleiro inexistente*, Calvino também dialoga com *A demanda do Santo Graal*, ao transpor para a sua novela os cavaleiros do Graal totalmente descaracterizados pela ironia e sátira da sua paródia. Demonstrando um egocentrismo exacerbado, esses cavaleiros oprimem e exploram o povo da Curvaldia, o qual parece não saber que existe. Por isto, configura-se, neste ponto, uma nova moral na fábula de Calvino, i.e., o existir como experiência histórica coletiva, no sentido da tomada de consciência de um povo até então tido como fora da “História”. O jovem Rambaldo que, de certo modo, duvida da própria existência, tenta provar que existe; mas, para um cavaleiro, a prova do ser está no fazer, razão pela qual Rambaldo representa a moral da prática, da experiência. Por sua vez, Torrismundo representa a moral do absoluto, para quem a comprovação do ser deve derivar de algo diferente de si mesmo, do que existia antes dele, i.e., a totalidade da qual se destacou.

Desde o início da narrativa, o cavaleiro inexistente mostra-se pouco à vontade, desajustado em relação ao mundo ficcional, composto de “coisas concretas e existentes”, e, até o final da história, ele é posto à prova, de uma forma ou de outra. Mas, essa predisposição ao desafio, à aventura súbita e inesperada, constitui um traço marcante do romance de cavalaria, de acordo com Bakhtin (2002, p.269), que diferencia o romance de cavalaria do romance grego. Assim, o riso de zombaria (satírico) dos paladinos vem a ser também o do leitor, pois Agilulfo se vê na contingência de partir atrás de Sofrônia, a fim de apurar se, quando a salvara havia cerca de quinze anos, ela era de fato donzela. Ora, semelhante a todo romance de cavalaria, em *O cavaleiro inexistente* não apenas as ações dos cavaleiros são intrépidas e maravilhosas – como ilustra o episódio em que Agilulfo caminha sobre o fundo do mar e chega a tempo de “salvar” Sofrônia de novas núpcias –, mas o tempo (cronológico) é também maravilhoso, pois, pode ser deformado fabulosa e subjetivamente, de acordo com Bakhtin (2002, p.271). Isto significa que o tempo diegético pode prolongar-se ou encolher-se de acordo com as emoções, ou seja, “[...] manifesta-se a distorção Específica Das Perspectivas Temporais, Característica Dos Sonhos [...]” (Bakhtin, 2002, p.271), o que é bem perceptível nesse romance de Calvino, em vista do seu caráter de fábula.

O humor e o amor presentes em *D. Quixote* e em *O cavaleiro inexistente* possuem mais diferenças do que similaridades, pois se trata de humores e amores de diferentes matizes, devido ao estilo irônico particular de cada autor. Mas, em termos de criação literária, a possível diversão advinda do humor presente numa narrativa se toma um dos aspectos motivadores da construção ficcional em Calvino, como ele mesmo observa no seu livro *Seis propostas para o próximo milênio*: “A fantasia é uma espécie de máquina eletrônica que leva em conta todas as combinações possíveis e escolhe as que obedecem a um fim, ou que simplesmente são as mais interessantes, agradáveis ou divertidas.” (Calvino, 1991, p.107, grifo nosso).

Em *O cavaleiro inexistente*, o humor decorre não somente dos seus singulares personagens, e de suas ações incríveis, mas transparece na intertextualidade promovida pela freira-narradora quando faz remissão a outros textos literários, como ilustra o encontro de Agilulfo (recém-saído do fundo do mar) com os pescadores, que procuram uma pérola para o sultão presentear uma das suas trezentas e sessenta e cinco mulheres – episódio que remete ao livro *As mil e uma noites*. Agilulfo e seu infiel escudeiro vivem aventuras perigosas e exóticas – a exemplo da noite de amor com a sedutora viúva Priscila –, caso em que esse humor se converte em sátira, pois a honra de Agilulfo novamente é questionada. E quando ele finalmente encontra Sofrônia, a suposta mãe de Torrismundo, é para salvá-la do que ela mais desejava.

O mais engraçado é que nenhum personagem da história questiona a fantástica “inexistência” do cavaleiro, movido, segundo ele, pela “força de vontade” e fé à causa da cristandade. Nem mesmo Carlos Magno, o único personagem que transmite seriedade ao enredo, o vê como paladino fantástico, parecendo considerá-lo, no máximo, incomum. E a narradora, irônica e cinicamente, tenta justificar a possibilidade da inexistência de Agilulfo, principiando por dizer que: “Ainda era confuso o estado das coisas do mundo, no tempo remoto em que esta história se passa. Não era raro defrontar-se com nomes, pensamentos, formas e instituições a que não correspondia nada de existente.”^{20 21} (Calvino, 2002, p.35).

Fora da ficção, Agilulfo pode representar a relação entre realidade e linguagem, a não dissociação desses conceitos, ou a sua dependência mútua. Embora sem existência física, ele existe enquanto linguagem, pois a sua fala o toma real, ou seja, o próprio discurso faz dele realidade. Assim, Agilulfo representaria uma alegoria contemporânea da intrínseca relação entre realidade e linguagem, uma vez que, como nos recorda Ivete Walty (1982), ambas constituem “categorias” inseparáveis.

142

No capítulo 5, Irmã Teodora revela que a tarefa de escrever foi-lhe imposta pela abadessa do convento – “A abadessa deu-me uma tarefa diferente da que atribuiu a elas: escrever esta história [...]”²¹ (Calvino, 2002, p.49). Mas, nos capítulos seguintes, essa narradora se diz quase incapaz de escrever a história, em vista das dificuldades que encontra. E, já no capítulo oito, dirige-se ao livro como a um diário, tomando evidente a metanarratividade textual pelas marcas da enunciação: “Livro, chegou a noite, comecei a escrever mais rápido [...]”²² (Calvino, 2002, p.83). Nisto Calvino difere de Cervantes, pois o autor-narrador quixotesco dirige-se diretamente aos leitores implícitos, enquanto a freira conversa com o próprio texto (livro). Ambos, porém, constituem processos metanarrativos, pois são textos nos quais não se conta apenas a história, mas as razões de se contá-la, explicitando-se a maneira como isso é feito.

Por outro lado, a narradora de Calvino relata sua história numa folha em branco, como se estivesse em dúvida quanto à forma adequada de representar – desenho, pintura ou escrita –, como se colocasse em xeque a eficácia da linguagem verbal, ou a sua suficiência, ainda que a realidade a ser representada consista numa visão particular dela, um tanto cética, convenhamos, de um passado, cujo único fato histórico preciso é o império, a figura de Carlos Magno. Assim, Irmã Teodora, que principia a narrativa como historiadora, e depois passa a compiladora, mostra-se, por último, desenhista (ou pintora), insinuando assim o caráter lúdico da sua narrativa, confirmado no último capítulo, quando se percebe que nem mesmo freira ela é, e sim a guerreira Bradamante

²⁰ “Ancora confuso era lo stato delle cose del mondo, nell’Evo in cui questa storia si svolge. Non era raro imbattersi in nomi e pensieri e forme e istituzioni cui non

²¹ corrispondeva nulla d’esistente.” (Calvino, 2005, p.31).

²² “Libro, è venuta sera, mi sono messa a scrivere più svelta [...]” (Calvino, 2005, p.78).

que se refugiara no convento, fugindo de Rambaldo e de si própria. Ora, jogando desse modo, a narradora deixa claro o seu papel de ficcionista, no jogo da ficção, ou melhor, a legítima representante do autor dentro do texto, ou seja, a contadora de fato da história. Enfim, Calvino constrói sua ficção desenhando com as palavras o mundo possível que a sua imaginação criou, num processo de escrita metanarrativo e metaficcional, como mostra o seguinte parágrafo:

Agora, devo representar as terras atravessadas por Agilulfo e por seu escudeiro durante a viagem: aqui nesta página é preciso encontrar espaço para tudo, a estrada principal cheia de poeira, o rio, a ponte, lá está Agilulfo, que passa com seu cavalo de cascos ligeiros [...]”²³ (Calvino, 2002, p.83, grifo nosso).

E prossegue a narradora, mais adiante, no mesmo parágrafo: “Traço no papel uma linha reta, às vezes interrompida por ângulos, e é o percurso de Agilulfo. Esta outra linha cheia de garatujas e vaivéns é o caminho de Gurdulu [...]”²⁴ (Calvino, 2002, p.84). Embora constituam uma dupla, cavaleiro e escudeiro parecem não caminhar juntos, tal como é representado geometricamente pela narradora, numa página em branco. Ademais, ela demonstra certa pressa, ou seja, faz isso rapidamente, sem perda de tempo, o que é ilustrativo da rapidez, que Calvino considera como qualidade literária neste milênio, também expressa na extensão gráfica desse romance, em vista do seu reduzido número de páginas (133).

À semelhança do livro de Cervantes, o romance de Calvino trabalha a intrínseca relação entre realidade e linguagem, mas num sentido diferente. Enquanto em *Dom Quixote* existe uma reflexão constante acerca da realidade verdadeira e da realidade imaginada, posto que esta última torna-se com frequência mais verossímil (e coerente) do que a primeira – por mais irônico que isso pareça – em *O cavaleiro inexistente* realidade e linguagem ironicamente se misturam e se confundem.

Por outro lado, o encontro de Quixote com os moinhos de vento, um dos episódios inesquecíveis daquele romance, tem o seu correspondente em Calvino, quando a narradora deste, na pele de pintora, utiliza uma simples palavra apenas – ou seja, uma leve e rápida pincelada: “Aqui na margem do rio vou assinalar um moinho.”²⁵ (Calvino, 2002, p.84, grifo nosso). Ora, esta citação intertextual (paródica) ilustra os traços de leveza e rapidez, referentes a duas propostas de Calvino (1991) para a literatura deste milênio, pois, de signo linguístico, a palavra moinho, por causa da sua ambivalência decorrente da intertextualidade implícita, parece se tomar uma espécie de símbolo literário. Assim, das seis propostas de Calvino (1991), leveza e rapidez já são perceptíveis no romance *O cavaleiro inexistente* – texto escrito há quase cinco décadas –, pois, tal como diz a narradora, “[...] toc-toc, toc-toc, pesa pouco aquele cavaleiro sem corpo [...]”²⁶ (Calvino, 2002, p.83).

Enquanto a freira-narradora aparenta passar por uma crise em relação ao mundo ficcional que representa, pois, ao que parece, a escrita apenas lhe é insatisfatória, razão pela qual simula outros artifícios de representação, quando na pele de Bradamante (apaixonada por Agilulfo), a sua crise é consigo mesma, já que sofre por um amor ine-

²³ “Ora devo rappresentare le terre attraversate da Agilulfo e dal suo scudiero nel loro viaggio: tutto qui su questa pagina bisogna farci stare, la strada maestra polverosa, il fiume, il ponte, ecco Agilulfo che passa sul suo cavallo dallo zoccolo leggero [...]” (Calvino, 2005, p.78).

²⁴ “Traccio sulla carta una linea diritta, ogni tanto spezzata da angoli, ed è il percorso di Agilulfo. Quest'altra linea tutta ghirigori e andirivieni è il cammino di Gurdulù ” (Calvino, 2005, p.79).

²⁵ “Qui in riva al fiume segnerà un mulino.” (Calvino, 2005, p.79).

²⁶ “[...] toc-toc toc-toc, pesa poco quel cavaliere senza corpo [...]” (Calvino, 2005, p.78-79).

xistente, pois esse romance de cavalaria também satiriza o ideal de amor cortesão, visto que as mulheres não se mostram nem um pouco tímidas nessa história, geralmente tomando a iniciativa da relação amorosa.

Mormente no início dos capítulos de *O cavaleiro inexistente*, a narradora assume uma postura reflexiva e autorreferencial, a exemplo do capítulo nono, em que a voz narrativa retoma a primeira pessoa:

Eu, que escrevo este livro recorrendo a documentos quase ilegíveis de uma crônica antiga, só agora me dou conta de que preenchi páginas e páginas e ainda me encontro no início da minha história: [...]. Mas este fio, em vez de fluir veloz entre meus dedos, eis que afrouxa, que se interrompe, e, se penso em quanto ainda tenho de pôr no papel de itinerários e obstáculos e perseguições e enganos e duelos e torneios, sinto que me perco.²⁷ (Calvino, 2002, p.99).

Esta autoconsciência, que faz da narrativa uma metanarrativa, caracteriza o que Hutcheon (1991) chama de metaficção historiográfica, narrativa própria da pós-modernidade. A metaficção historiográfica acredita que seu mundo é fictício, mas reconhecidamente histórico, e que opera através de um discurso ambivalente no qual confluem os dois gêneros discursivos, o histórico e o ficcional.

Outro aspecto notável no conjunto da obra de Calvino é a maneira como ele valoriza o olhar, aspecto que transparece nesse romance, embora seja mais visível noutros livros do autor, especialmente em *Palomar* e *O barão nas árvores*. Em certas passagens de *O cavaleiro inexistente* fica evidente uma percepção visual cética do narrador e personagem, como no trecho a seguir, aliás, bastante satírico:

144

Na ponte agora passa um galope pesado: tututum!, é Gurdulu, que segue adiante agarrado ao pescoço de seu cavalo, as duas cabeças tão próximas que não se sabe se o cavalo pensa com a cabeça do escudeiro ou o escudeiro com a do cavalo. [...] quando vê esvoaçar uma borboleta, ele põe imediatamente o cavalo atrás dela, pensando estar montado no inseto e não no cavalo e assim sai da estrada e erra pelos campos.²⁸ (Calvino, 2002, p.84).

Aqui, o olhar do narrador parece marcado por um ceticismo que o torna incapaz de expressar a realidade de forma satisfatória, o mesmo ocorrendo com o personagem, que tem dificuldade de perceber o mundo, e isto transparece no plano linguístico. Devido à impossibilidade de se separar realidade e linguagem, como lembra Walty (1982), pode-se inferir que Calvino queira debater nesse fragmento a maneira de se representar as coisas do mundo pela linguagem – outro indício de uma crise da representação. Neste sentido, Carlos Magno, se toma um personagem mediador no mundo ficcional criado, quando contrapõe Agilulfo e Gurdulu, em vista do particular paradoxo que os envolve em relação à existência e inexistência.

Assim também o olhar do autor, através do narrador, se mostra fragmentado e pós-moderno, porque demonstra descrença pela identidade cultural, histórica e indivi-

²⁷ “lo che scrivo questo libro seguendo su carte quase illeggibili una antica cronaca, mi rendo conto solo adesso che ho riempito pagine e pagine e sono ancora al principio della mia storia; [...]. Ma questo filo, invece di scorrermi veloce tra le dita, ecco che si rilassa, che s'intoppa, e se penso a quanto ancora ho da mettere sulla carta d'itinerari e ostacoli e inseguimenti e inganni e duelli e tornei, mi sento smarrire” (Calvino, 2005, p.94).

²⁸ “Ora sul ponte passa un galoppo pesante: tututum! è Gurdulù che si fa avanti aggrappato al collo dei suo cavallo, lê due teste così vicine che non si sa se il cavallo pensi con la testa dello scudiero o lo scudiero con quella del cavallo. [...] Quando vede svolazzare una farfalla, súbito Gurdulù le spinge dietro il cadella farfalla e così esce di strada e vaga per i prati.” (Calvino, 2005, p.79).

dual, o que transparece na maneira irreverente como caracteriza o magno imperador e seu valoroso exército. Desse modo, o narrador frequentemente aparenta desconfiar da realidade mostrada pelo seu olhar, atai ponto que, considerando realidade como sinônimo de verdade, pode-se pensar em Agilulfo como uma metáfora (ou alegoria) da própria História, cuja existência se pauta pela linguagem, através do discurso historiográfico.

– Não vejo por que você tem de se preocupar tanto com detalhes, Agilulfo – disse Ulivieri. – A própria glória das ações tende a ampliar-se na memória popular e isso prova que é glória genuína, fundamento dos títulos e das patentes por nós conquistadas.

– Não dos meus! – Refutou Agilulfo. – Cada título e predicado meus foram obtidos com ações bem analisadas e comprovadas por documentos irretorquíveis!²⁹ (Calvino, 2002, p.74, grifo nosso).

Nessa forma metanarrativa, ou melhor, de metaficção historiográfica, é possível encontrar um sentido mítico nesse romance de Calvino, na paródia pela busca do Santo Graal, protagonizada pelos cavaleiros do rei Arthur, que miticamente representa o caminho espiritual a ser percorrido por todos e que se estende entre pares de opostos, quais sejam: entre o perigo e a bem-aventurança, entre o bem e o mal; pois não há nada de importante na vida que não exija sacrifícios e algum perigo. Em *O cavaleiro inexistente*, a irônica demanda de Agilulfo consiste em se lançar numa arriscada aventura, para conseguir provas sobre a suposta virgindade de Sofrônia, depois de passados quinze anos, cuja dúvida compromete sua posição e patente no exército de Carlos Magno.

Entretanto, a procura pelo Santo Graal, no plano linguístico-narrativo do conjunto da obra de Calvino, remonta ao mito do labirinto e seu percurso até a cidade moderna, metaforizado pelo desejo de dar ao texto literário a multiplicidade de saídas, de interpretações, de leituras possíveis e imagináveis. É sobre isso que medita a narradora enquanto desfia o novelo que tece o hipertexto narrativo que constitui esse romance, ou seja, sobre a “substância última das coisas”, aquilo que, para Calvino, deve significar a linguagem.

145

Eis como a disciplina de escrivã de convento e a penitência assídua de procurar palavras e meditar sobre a substância última das coisas me transformou: aquilo que o vulgo – e eu própria até aqui – tem como delícia suprema, isto é, o enredo de aventuras em que consiste todo romance de cavalaria, agora me parece uma guarnição supérflua, um adorno frio, a parte mais ingrata de minha punição.³⁰ (Calvino, 2002, p.99).

Assim, pode-se pensar no cavaleiro inexistente como símbolo (ou alegoria) contemporâneo da História, que constitui, na verdade, uma inexistência, segundo as mais

²⁹ “- Non vedo perché tu debba guardare tanto per il sottile, Agilulfo, – disse Ulivieri. – La gloria stessa delle imprese tende ad amplificarsi nella memoria popolare e ciò prova che è gloria genuina, fondamento dei titoli e dei gradi da noi conquistati.

-Non dei miei! – lo rimbeccò Agilulfo. – Ogni mio titolo e predicato l'ho avuto per imprese ben accertate e suffragate da documenti inoppugnabili!” (Calvino, 2005, p.69-70).

³⁰ “Ecco come questa disciplina di scrivana da convento e Passidua penitenza dei cercare parole e il meditare la sostanza ultima delle cose m'hanno mutata: quello che il vulgo – ed io stessa fin qui – tiene per massimo diletto, cioè l'intreccio d'avventure in cui consiste ogni romanzo cavalleresco, ora mi pare una guarnizione supérflua, un freddo fregio, la parte più ingrata dei mio penso.” (Calvino, 2005, p.94).

recentes teorias. Como representação concreta de uma ideia, alegoria significa, literalmente, “dizer o outro”, que se realiza através de uma metáfora, na qual objetos e pessoas da narrativa são comparados com intenções que estão colocadas fora da narrativa. Portanto, enquanto alegoria ou metáfora, Agilulfo representaria essa intenção extratextual do autor, em relação à História. Neste sentido, os personagens, acontecimentos e cenários de uma alegoria podem ser históricos, fictícios ou fabulosos, e seu significado pode ser religioso, moral, político, individual ou satírico.

Considera-se que a fábula pertence ao tipo de narrativa alegórica cuja estrutura é composta de duas partes: o enredo e a moralidade, sendo esta última a mais importante. Muito embora o enredo contenha os elementos alegóricos que emprestam à narrativa o seu caráter lúdico, ele é escolhido de acordo com a necessidade da moral, do ensinamento, ou seja, a moral antecede ao enredo, que serve apenas para legitimá-la. Certamente que, até aqui, já ficaram perceptíveis algumas “morais” sobre as quais se fundamenta o enredo de *O cavaleiro inexistente*. Contudo, ninguém melhor que o próprio Calvino para definir, em poucas linhas, os aspectos mais importantes, bem como o sentido fabular mais profundo do seu romance, conforme aparece escrito na apresentação da mais recente edição desse livro na língua original:

No Cavaleiro inexistente, como nos meus romances anteriores fantástico-morais ou lírico-filosóficos, como querem chamá-los, não propus nenhuma alegoria política, mas somente estudar e representar a condição do homem de hoje, a forma de sua alienação, as vias de realização de uma humanidade total.³¹ (Calvino, 2005, p.vii, tradução e grifo nossos).

146 De acordo com as ideias de Spindler (1993, p. 12), os três livros que compõem a trilogia *Os nossos antepassados (I nostri antenati)* podem ser considerados romances mágico-realistas. E, tanto quanto o romance *O visconde partido ao meio* (1951), *O cavaleiro inexistente* seria uma obra do realismo mágico ontológico, uma vez que parte de uma situação inicial absurda – uma armadura vazia que se move por vontade própria –, e prossegue de forma a lidar com os problemas advindos dessa situação, rumo a um final imprevisível. Entretanto, por tomar de empréstimo elementos de fonte popular – neste caso, a novela de cavalaria medieval – esse livro também se aproxima do realismo mágico antropológico, em que, segundo aquele estudioso, o narrador normalmente possui “duas vozes”, pois narra tanto de forma racional (e realista), como da perspectiva do crente em magia. Esse tipo de realismo mágico considera o “inconsciente coletivo” de um grupo étnico ou social, no que se refere aos seus mitos e a sua cultura, enquanto o realismo mágico ontológico apresenta o sobrenatural como natural, i.e., como se não ofendesse à razão. Não fornece quaisquer explicações sobre sua ocorrência, e nem se preocupa em convencer o leitor, visto que, segundo Spindler (1993, p.10), “[a] palavra ‘mágico’ aqui se refere às ocorrências inexplicáveis, prodigiosas ou fantásticas que contradizem as leis do mundo natural e não possuem explicação convincente”, no que se enquadra o enredo de *O cavaleiro inexistente*, que Calvino considera uma história que ilustra os vários graus da existência humana.

³¹ “Nel Cavaliere inesistente, come nei miei due precedenti romanzi fantastico-morali o lirico-filosofici come si vogliono chiamare, non mi sono proposto alcuna allegoria politica, ma solo di studiare e rappresentare la condizione dell’uomo di oggi, il modo della sua «alienazione», le vie di raggiungimento d’un’umanità totale.” (Calvino, 2005, p. vii).

O cavaleiro inexistente é uma história sobre os diversos graus da existência do homem, suas relações entre existência e consciência, entre sujeito e objeto, sobre nossa possibilidade de autorrealização e de entrar em contato com as coisas; é uma transfiguração de conceitos e interpretações líricas, que aparecem continuamente hoje na pesquisa filosófica, antropológica, sociológica, histórica [...]”³² (Calvino, 2005, p.vii, nossa tradução).

Enfim, a intenção maior de Calvino foi elevar o homem contemporâneo na sua dignidade, pela representação da condição fragmentada dele hoje em dia. Ao imitar Cervantes, esse autor italiano nos fez lembrar da perenidade das clássicas novelas de cavalaria; e talvez seu romance-fábula *O Cavaleiro Inexistente* – tanto quanto o *Dom Quixote de la Mancha* – sobreviva igualmente ao tempo e também se tome um cânone literário.

Bibliografia

BAKHTIN, Mikhail, 2002, *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 5. ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Jr, Augusto Góes Jr., Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ed. Hucitec.

1996 *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 3. ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. UnB.

BENJAMIN, Walter, 1986, O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense. 147

BERGSON, Henri, 1987, *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara.

BOSI, Alfredo, 1988, *Céu, Inferno*. Ensaio de Crítica Literária e Ideológica. São Paulo: Ática (Série Temas – vol. 4. Estudos Literários).

CALVINO, italo, 2005, *Il cavaliere inesistente*. Milano: Mondadori.

, 2002, *O cavaleiro inexistente*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras.

1997 *Os nossos antepassados*. Tradução de Nilson Moulin São Paulo: Companhia das Letras.

, 1991. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*.

Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, 2002, *Dom Quixote de la Mancha*.

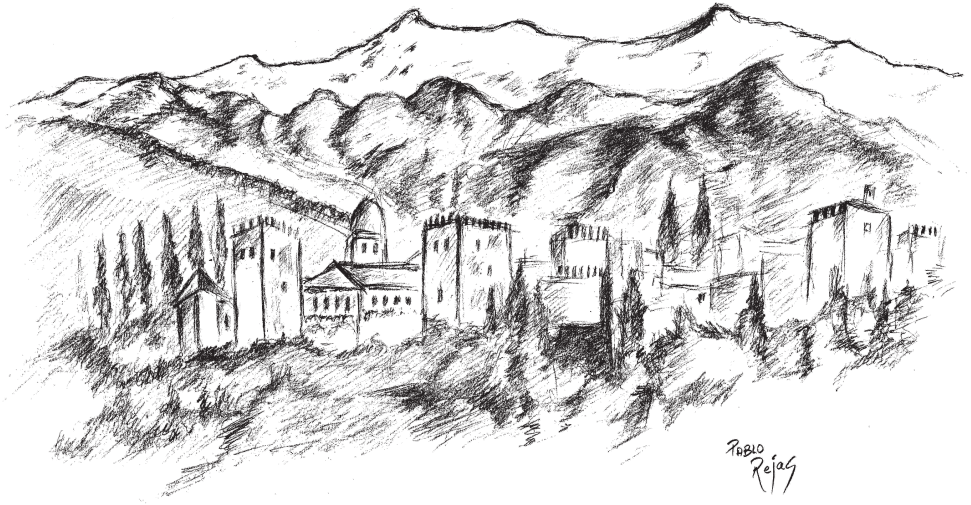
Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural.

DELTA ENCICLOPÉDIA UNIVERSAL, 1986, Tradução e adaptação da obra enciclopédica original *The World Book Encyclopedia*. Rio de Janeiro: Ed. Delta, v. 1, p.1753-54.

ESTEVES, Antonio R. 1998, O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, L. (org.). *Estudos de Literatura e linguística*. São Paulo: Arte e Ciência; Assis: Curso de Pós-Graduação em Letras da FCL/UNESPp.123-158.

³² “Il Cavaliere inesistente è una storia sui vari gradi d’esistenza dell’uomo, sui rapporti tra esistenza e coscienza, tra soggetto e oggetto, sulla mostra possibilità di realizzare noi stessi e di entrare in contatto con le cose; è una trasfigurazione in chiave lirica di interpretazioni e concetti che ricorrono continuamente oggi nella ricerca filosofica, antropologica, sociologica, storica [...]” (Calvino, 2005, p.vii).

- FIKER, Raul, 2000, *Mito e paródia: entre a narrativa e o argumento*. Araraquara: Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora.
- FOUCAULT, Michel, 1992, *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes. (Col. Ensino Superior).
- HAUSER, Arnold, 1995, O romantismo da cavalaria cortesã. In: *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, p. 195- 235.
- HODGART, Matthew, 1969, *La sátira*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- HUTCHEON, Linda, 1991, *Poética do pos-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago.
- LEÃO, Pepita de, 1973, *Carlos Magno e seus cavaleiros*. Tradução e adaptação do texto original: *La chanson de Roland*. São Paulo: Abril Cultural, v. 43, 201 p. (Clássicos da literatura juvenil).
- MACIEL, Pedro. Italo Calvino: descobridor do fantástico no real. *Digestivo Cultural. Ensaios. Segunda-feira, 8/9/2003*. Disponível em: <<http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=68>>. Acesso em: 04 Out. 2007. (Originalmente publicado no Jornal do Brasil, a 15 de julho de 2000).
- MILTON, Heloisa Costa, 2000 Narrativa e Imaginário na América Espanhola. *Itinerários*, Araraquara, n. 15/16, p.151-161.
- PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. São Paulo: Experimento, 1996.
- PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora F. Bemardini e Homero F. de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- SPINDLER, William, 1993, Realismo mágico: uma tipologia. Tradução de Fábio Lucas Pierini do original inglês “Magic realism: a typology”. *Forum for modern language studies*. Oxford, v. 39, p.75-85. Texto não publicado.



España y su cultura en la obra lírica de Jorge Luis Borges

Maria del Carmen Tacconi
Universidad Nacional de Tucumán

Resumen

151

La relación de Borges con España se ha establecido muy temprano en su vida y se ha mantenido con entrañable fidelidad hasta sus últimos textos. Tres secciones organizan este estudio: 1. España: la interpretación borgeana de su Historia. 2. Borges, Alonso Quijano y don Quijote. 3. Otros aspectos representativos de la cultura española en la obra lírica borgeana.

Palabras clave:

madre patria, identidad cultural, símbolo, intertextualidad, cosmovisión.

Abstract

Borges' relationship with Spain has been built early in his life and kept with a close fidelity throughout his texts. This study is organized in three sections: 1. Spain: Borges' interpretation of its history. 2. Borges, Alonso Quijano and Don Quixote. 3. Other representative aspects of the Spanish culture in Borges' lyric work.

Keywords:

madre patria, identidad cultural, símbolo, intertextualidad, cosmovisión.

La relación de Jorge Luis Borges y España nació muy temprano en la vida del poeta argentino; está asociada a su experiencia ultraísta y al magisterio de don Rafael Cansinos-Assens. Al respecto se ha difundido más por tradición oral que por versión escrita una anécdota muy ilustrativa que pone en boca de Borges una cálida expresión de gratitud hacia Cansinos-Assens, a quien reconoce como su maestro. Llegada la anécdota a oídos del gran hebraísta español, respondió que “ese gran maestro de la literatura que es Borges me hace un honor inmerecido al llamarme su maestro”.

La anécdota se funda en un juego de ambigüedad que entablan en la distancia maestro y discípulo; el magisterio no confesado por el famoso cabalista español se refiere a los saberes de la Cábala, corriente del misticismo judío que en lo profundo y esencial es de carácter iniciático. Borges quería hacer creer a su público que el magisterio mencionado tenía que ver con sus tempranos poemas ultraístas y, al mismo tiempo, rendir un homenaje a un sabio de su más alto respeto.¹

La presencia de España en la obra de Borges -lírica, narrativa, ensayística- es rica y perceptible. En esta oportunidad hemos restringido nuestra atención a la producción lírica que nuestro autor publicó a partir de 1960. Incluimos solo algunas referencias a sus textos en prosa de ese período. Hemos organizado este estudio en tres secciones: 1. España: la interpretación borgeana de su Historia. 2. Borges, Alonso Quijano y don Quijote. 3. Otros aspectos representativos de la cultura española en la memoria de Borges.

España: la interpretación borgeana de su Historia

152

El poema que lleva el despojado título de “España” (1964: II, 309-310) puede considerarse uno de los textos de más entrañable exaltación que haya escrito un extranjero para honrarla. El nombre de España asocia innumerables representaciones del imaginario colectivo; Borges las ha captado y ha sabido reunirías en un conjunto significativo que expresa de manera cabal la valoración que nuestro autor hizo de la Historia y de la cultura españolas. Es lícito poner de relieve este aspecto del tema por la tergiversación que ha sufrido el pensamiento de Borges por obra de cierto sector de la crítica argentina que le fue hostil.

La vertiente más relevante de este poema es la que destaca la vinculación materna de España con la Argentina si nos atenemos a la letra, y con Hispanoamérica, si consideramos los significados segundos, figurados. La estructuración del poema no guarda estrecha semejanza con las preferencias formales más frecuentes de Borges a partir de *El hacedor* (1960). Una extensa tirada de versos se divide en solo dos unidades semántico-discursivas: la primera, de ocho versos, es muy breve con relación a la segunda, de treinta y tres. Esta segmentación está destinada a poner de relieve dos conceptos básicos de la secuencia inicial. Uno de ellos la clausura con el reconocimiento conmovido que une a España con la Argentina, con Hispanoamérica: “Estás, España silenciosa, en nosotros”. El vocativo que nombra al destinatario interno del poema se repite catorce veces en el texto, como recurso enfático.

Para la formulación del segundo concepto básico de esta secuencia inicial el poeta se vale de un juego de analogías muy sugerentes, que el lector descubre a partir de implícitos: la voz lírica presenta a don Quijote como un símbolo de España. El héroe cervantino comparte con su patria el agravio de la interpretación equivocada de su

¹ Entre los numerosos trabajos que pueden revisarse sobre la relación de Borges y la Cábala, resulta complementario de este estudio el de nuestra autoría (2007: 265-278).

historia. Lo debe a “la aberración del gramático” que ve en la historia del hidalgo “un herbario de arcaísmos y un refranero”. El poder de sugerencia de los implícitos -atributo específico del texto literario- es muy abarcador; la pobreza hermenéutica que del gramático lector del Quijote marcan los implícitos borgeanos es paralela a la de aquellos que hicieron generalizaciones audaces respecto a la Historia de España; generalizaciones que han afectado la imagen de su trayectoria histórica.

La voz lírica, en cadenas léxicas de apretada síntesis, evoca los mestizajes sucesivos que fundaron la identidad cultural de España²; evoca los tres credos que convivieron en su territorio y las cumbres místicas que alcanzaron. No hay silencio para los errores ni los desvíos: “España de los inquisidores / que padecieron el destino de ser verdugos / y hubieran podido ser mártires”. No es casual que Borges incluya en el conjunto de las referencias religiosas la etapa del descubrimiento y la conquista de América: la elipsis de la España evangelizadora corre a cargo del lector; también la metáfora encadenada “la larga aventura / que descifró los mares”.

El tema isotópico de la relación materna de España con Hispanoamérica entrama una metonimia: Buenos Aires es la parte que expresa el todo. La cultura Occidental como legado se concreta en múltiples bienes: la música de la guitarra, el sentido del honor, el culto del coraje desinteresado, la “piedra piadosa de catedrales y santuarios”, “la caudalosa amistad”.

En los nueve últimos versos (v. 33-41) la voz lírica vuelve al plano de los afectos personales, de los sentimientos entrañables, para retomar el tema isotópico de la relación materna de España con Hispanoamérica que se hace enfáticamente explícita:

Podemos profesar otros amores, podemos olvidarte
 como olvidamos nuestro propio pasado,
 porque inseparablemente estás en nosotros,
 en los íntimos hábitos de la sangre,
 en los Acevedo y los Suárez de mi linaje,
 España,
 madre de ríos y de espadas y de multiplicadas
 generaciones, incesante y fatal.

153

Es lícito postular una interpretación de los significados simbólicos encapsulados en la configuración formal del poema. Se trata de significados que portan las relaciones numéricas entre las unidades semántico-formales que podemos reconocer en el interior de la segunda tirada de versos, que suma treinta y tres. Corresponde señalar que Borges no asigna a la palabra y a la estructura numérica de sus versos un valor simbólico sino únicamente cuando imprime a sus composiciones significación trascendente o sacra. En el poema “España” entran en juego valores religiosos y referencias espirituales que justifican y, asimismo, requieren la interpretación de los significados numéricos que exponemos aquí.

El texto literario es por definición polisémico y la percepción de los sentidos figurados resulta directa e intuitiva, de manera general. Sin embargo, la complejidad de los elementos culturales que configuran la visión del mundo y el universo de creencias de

² La referencia al bisonte de Altamira en varios poemas de Borges cumple función temporal o estética. En este contexto, además de hito temporal que deja establecido la imagen del bisonte, se agrega una referencia que resulta desconcertante; es la que alude a la extinción de la especie animal “por el hierro o el rifle / en las praderas del ocaso, en Montana”. En el plano de los significados simbólicos la referencia está destinada a registrar la convicción del autor empírico que se proyecta en la voz lírica de que el siglo XX manifiesta un fin de ciclo con rasgos de “Edad de Hierro”, destructora de lo creado. Esta noción de fin de ciclo es la que explica la metáfora “praderas del ocaso”.

Borges sugiere la necesidad de algunas referencias previas a la exposición de nuestra interpretación.

El símbolo, estructurado por lo general en base a imágenes sensoriales y fundado en analogías, ha sido el instrumento privilegiado por los mitos para la expresión del pensamiento metafísico, para la comunicación de nociones arduas por su carácter abstracto. Paul Ricoeur ha señalado las particularidades de este fundamento en analogías.³ Una tradición simbólica varias veces milenaria se ha establecido como un código de perfil singular por la polisemia de sus signos, que constituyen una categoría específica en el conjunto de los signos lingüísticos⁴.

En algunos puntos el pensamiento de los filósofos presocráticos caros a Borges entra en contacto con la tradición simbólica, quizás porque en algunos casos reprocesarían conceptos del legado arcaico. Importa señalar al respecto que las relaciones numéricas como fundamento del cosmos constituyó el núcleo central de la metafísica de los pitagóricos, que explicaron la estructura del universo a partir de relaciones numéricas y rítmicas y que consideraron que el número es lo que da forma, porque cambia lo indeterminado en determinado (Hirschberger, 1997: 50-52). La influencia de la metafísica pitagórica en el pensamiento de Borges se advierte en la consideración de los significados numéricos que impone a versos de especial trascendencia o de valor sacralizado, en su concepción del tiempo cíclico y en la importancia y generalidad que atribuye a la música como constituyente del universo.⁵ Las relaciones intertextuales entre los textos mismos de Borges corroboran la emergencia de estos conceptos que señalamos. “La noche cíclica” (Borges, 1964: II, 241-242) se funda en el mito del eterno retorno, que transforma la concepción del tiempo cíclico en objeto de creencia dogmática y al cual Borges ha dedicado un iluminador ensayo titulado “El tiempo circular” (1936: II, 393-396). Su adhesión a la filosofía de los presocráticos se advierte en su “Poema del cuarto elemento” (1964: II, 247-248), que convoca a Tales de Mileto y a su postulado de que el agua es el principio primero de la materia.

Hemos observado la segmentación del texto del poema “España” en dos tiradas de versos cuyos límites aparecen establecidos por un signo de puntuación fuerte. La

154

³ Paul Ricoeur sostiene: “Intentemos comprender debidamente ese lazo analógico que une al sentido literal con el simbólico. Mientras la analogía es un razonamiento inconcluyente que procede por cuarta proporcional -A es a B como C es a D-, en el símbolo no podemos objetivar la relación analógica que empalma el sentido segundo con el primero; el sentido primero nos arrastra más allá de sí mismo, mientras nos estamos moviendo en el sentido primero; el sentido simbólico se constituye en y por el sentido literal, el cual opera la analogía proporcionando el análogo. Decía Maurice Blondel: ‘Las analogías no se fundan tanto en semejanzas nocionales -*similitudines*- cuanto en una estimulación interior, en una sugerencia asimiladora -*intentio ad assimilationem*.’ Efectivamente, a diferencia de las comparaciones que consideramos desde afuera, el símbolo es el movimiento del sentido primario que nos pone en contacto con el sentido latente, y así nos asimila lo simbolizado, sin que nosotros podamos llegar a dominar intelectualmente la similitud” (1969: 252).

⁴ Paul Ricoeur demuestra que todos los símbolos son signos, pero no todos los signos son símbolos (1969: 250-251).

⁵ Johannes Hirschberger señala: “Cuán fructífero haya sido en la historia del espíritu el principio del número, lo muestra el desarrollo de las modernas ciencias de la naturaleza, que viven cada vez más del número. El descubrimiento pitagórico hay que contarlo entre los más decisivos impulsos que ha recibido la ciencia humana...; si se reconoce en la armonía musical... una estructura matemática como núcleo esencial, hemos de decir que el sentido y orden de la naturaleza circundante tiene su base en el núcleo matemático de las leyes de la naturaleza” (1997: 51). Son conceptos que Hirschberger ha tomado de Heisenberg. Werner Karl Heisenberg (1901-1976), famoso físico alemán, Premio Nobel de Física 1932, realizó importantes aportes con relación a la teoría de la estructura atómica, a los principios físicos de la teoría cuántica y a la radiación cósmica y, asimismo, a la teoría unificada de las partículas elementales. Comenzó a desarrollar un sistema de mecánica cuántica denominado “mecánica matricial” en el que la formulación matemática se basaba en las frecuencias y amplitudes de las radiaciones absorbidas y emitidas por el átomo y en los niveles de energía del sistema atómico.

primera tirada de versos es sintácticamente autónoma y esta autonomía cumple una función precisa: poner énfasis en lo que los versos expresan. Lo expresado, hemos dicho, es la tergiversación del sentido de la Historia de España y con ella, agregamos, también la tergiversación del sentido de su cultura. Esta idea se expresa a través de la identificación de la Historia de España con la historia de don Quijote, que queda establecida en el texto como un símbolo.

En la segunda tirada de versos (v. 9-41) podemos reconocer unidades semántico-formales internas, de ocho versos cada una: versos 9-16, 17-24 y 25-32. En la cuarta y última secuencia interna, de nueve versos, cambian el tono, el tema y el número de versos de la unidad interna; por este motivo la consideramos de manera diferenciada y posterior en cuanto a la lectura de sus significados figurados.

Si sumamos las tres unidades internas de la segunda tirada de versos a la primera, aquella que identificamos como sintácticamente autónoma, contamos cuatro unidades internas de ocho versos. Estas cuatro unidades guardan entre sí una vigorosa afinidad a nivel de los significados simbólicos. Son cuatro unidades configuradas y cohesionadas en base al número ocho; en sus significados literales enfocan espacio, tiempo y materia. España, como espacio geográfico; el tiempo, como dimensión en la que se inscribe la Historia de España y los bienes culturales heredados (objetos como la guitarra que permite la música, la "piedra piadosa de las catedrales y santuarios", que encarna el valor de lo sagrado, la "larga aventura / que descifró los mares", que concreta la valentía y el conocimiento).

Territorio, Historia y bienes culturales constituyen lo sólido, lo sensible, lo visible, que es también precederó; configuran en su conjunto el universo de la identidad cultural española que se asienta sobre lo creado. Los sentidos figurados no se agotan con estas menciones; el ocho hace presente el significado de la mediación entre el cielo y la tierra, es decir, añade el significado de totalidad armónica, que une lo sólido, lo sensible y lo precederó, con lo espiritual e impercederó y revelado. Esta unión crea el equilibrio cósmico, la armonía de las partes con el todo.

Los nueve versos de la unidad semántico-formal que constituyen el final de la segunda tirada de versos y el final del poema, están regidos por el número tres (nueve versos que se constituyen como múltiplo del tres), que expresa las nociones de unión y armonía. En el nivel literal reiteran los conceptos de amor, de sentido filial de pertenencia, de consanguinidad. En el nivel simbólico expresan la unión de los tres mundos, la ordenación de cada plano (corporal, intelectual, espiritual) (Cirlot, 1969: 342). Esta unión ordenada y armónica de los distintos planos se cumple porque está fundada en Dios, en el cosmos y en el hombre. El tres es un número universalmente fundamental, que sintetiza la unión del Cielo y de la Tierra (Chevalier-Gheerbrant, 1973: IV, 333-338). Interesa señalar que Chevalier y Gheerbrant destacan que la Kabbala, que "ha multiplicado las especulaciones sobre los números, parece haber privilegiado la ley del temario". Ya se sabe cuán importante resulta el pensamiento de esta corriente mística del judaísmo en la cosmovisión de Borges; esta certeza acredita la legitimidad de una interpretación que resulta ajena a la cultura en la que estamos inmersos.

Este conjunto cohesionado y dotado de coherencia por los significados simbólicos es el que ha sido objeto de interpretación equivocada. El autor histórico de los ver-

⁶ Hemos citado precedentemente a Ricoeur en su caracterización del tipo de analogías que fundan el símbolo. Resulta complementario el aporte de Chevalier y Gheerbrant de ejemplos ilustrativos al respecto. El cuatro simboliza el espacio, porque cuatro son los puntos cardinales; representa el tiempo, porque cuatro son las estaciones del año y cuatro, las fases de la luna, significa en forma figurada la materia, porque cuatro son los elementos fundantes de la materia en el cosmos (tierra, agua, aire y fuego). Los discípulos de Pitágoras consideraban el número cuatro la llave del simbolismo numérico que puede sintetizar un cuadro del orden en el mundo (1973: IV, 72-77).

sos ha asumido la refutación de esta tergiversación en el poema; tratándose de un texto literario, esa refutación no se cumple a través de la argumentación lógica, inadecuada en la poesía, sino a través de representaciones simbólicas, que significan el equilibrio cósmico de la identidad cultural española.

El sentimiento de pertenencia a la Hispanidad estuvo arraigado en Borges desde muy temprano y no sólo por la consanguinidad que une con ella a su linaje, sino también por el entrañable sentimiento que se manifiesta en una expresión muy difundida en Hispanoamérica para llamar a España: “madre patria” que está implicada en estos versos finales del poema. Este sentimiento ha quedado grabado en los versos iniciales del poema “Fundación mítica de Buenos Aires” que dice:

¿Y fue por este río de sueñera y de barro
que las proas vinieron a fundarme la patria?
Irían a los tumbos los barquitos pintados
entre los camalotes de la comente zaina. (Borges, I, 1929: 81)

Borges, Alonso Quijano y don Quijote

156

Don Quijote es un símbolo luminoso de la cultura española que se ha difundido universalmente. Esta figura simbólica se constituye en eje semántico de algunos de los más personales poemas de Borges, aquellos en los que encarna lo más profundo y lo más íntimo de su experiencia estética. Un conjunto de cinco poemas explicitan las causas de este apego al personaje cervantino; estos poemas se asocian a otros textos en prosa a los que haremos referencia. Poemas y textos en prosa en los que no contamos los que registran la presencia del hidalgo manchego y de su creador con anterioridad a la década de los sesenta- manifiestan una irrenunciable fidelidad al personaje y un sostenido deseo de exaltar a Cervantes. Los cinco poemas que mencionamos son: “Un soldado de Urbina” y “Lectores” de *El otro, el mismo* (1964); “Miguel de Cervantes”, incluido en *El oro de los tigres* (1972) y nuevamente incorporado en *La rosa profunda* (1975), “Sueno Alonso Quijano” de *La rosa profunda* y “Ni siquiera soy polvo” de *Historia de la Noche* (1977).

“Un soldado de Urbina” (1964: II, 256) -soneto⁷- anuncia la gestación de don Quijote y Sancho en los sueños del soldado que, después de una memorable hazaña en el mar -Lepanto, sin duda; la voz lírica omite este nombre “erraba oscuro por la dura España”. El “mágico pasado” de los “ciclos de Rolando y de Bretaña” sostiene al soldado solitario en esa errancia. Lo real, encapsulado en efectiva prosopopeya, engarza en una sugerente metáfora que expresa la función de esos poemas de gesta: “borrar o mitigar la sana de lo real”

De manera diferente al relato tradicional que representa al creador imaginando la historia en la cárcel, Borges lo instala en una llanura que puede evocar la manchega:

Contemplaría, hundido el sol,
el ancho campo en que dura el
resplandor de cobre, se creía aca-
bado, solo y pobre,
sin saber de qué música era

⁷ En “Un soldado de Urbina” Borges respeta la forma de combinación clásica de los catorce versos endecasílabos distribuidos en dos grupos desiguales, uno de ocho versos con rimas abrazadas y otro de seis que podía disponerse de distinta manera. La rima abrazada de los cuartetos y la libertad para los tercetos la toman los españoles de la primera mitad del siglo XV (Marchese y Forradellas, 1998: 389-391).

dueño; atravesando el fondo de
aquel sueño,
por él ya andaban don Quijote y
Sancho.

Música eran ya las palabras de la historia que ingresaría en la memoria de los pueblos, como dice Alonso Quijano en "Ni siquiera soy polvo". El recurso de los filósofos pitagóricos a la música, indican Chevalier y Gheerbrant, con sus timbres, sus tonalidades, sus ritmos y sus instrumentos diversos, constituyen uno de los medios de asociar fenómenos puntuales con la plenitud de la vida cósmica. En todas las civilizaciones, en los actos más intensos de la vida social o personal son alabados con manifestaciones que incluyan la música, a la que se le atribuye una función mediadora con lo divino (Chevalier y Gheerbrant, III, 1973: 248-250). Que Borges llame "una música" a la naciente historia de don Quijote y Sancho pone en juego diversas valencias de la música como símbolo: como representación de la conexión natural de todas las cosas entre sí; como imagen de la perfección del orden cósmico, como fenómeno de correspondencia ligado a la expresión y a la comunicación (Cirlot, 1969: 330-331). Esta estrofa, con la incorporación de la música como símbolo se erige, a nuestro juicio, como el más alto elogio posible al hidalgo manchego y a su paradigmática historia, nacida del talento poético cervantino.

Lectura, ficción y sueño son temas que se entran en el poema "Lectores"⁸. La voz lírica despliega una recreación poética de la historia de Alonso Quijano que modifica un aspecto sustantivo del relato más famoso de Cervantes y lo adapta a perspectivas ficcionales de Borges.

En esta versión, de manera semejante a como finge Cervantes fuentes ajenas,⁹ el emisor lírico finge repetir una conjetura de otros, no precisados:

De aquel hidalgo de cetrina y seca
tez y de heroico afán se conjetura
que, en víspera perpetua de aventura,
no salió nunca de su biblioteca.

La modificación de la historia atañe a la condición sedentaria que esta recreación atribuye a Alonso Quijano. Como consecuencia la trama lírica registra desplazamientos: las aventuras del hidalgo manchego son sus propios sueños, no la ficción de Cervantes. Y "la crónica puntual de sus empeños / ... no es más que una crónica de sueños".

La libertad de la recreación no es ociosa: está dirigida a fundar la identificación del autor histórico del poema con el protagonista cervantino a partir de la común condición de lectores. Sin duda, esta constituye una original forma de celebrar el acto de leer.

De los catorce versos que configuran este soneto, ocho han sido dedicados al hidalgo "de heroico afán", a su destino de lector y a las referencias a sus sueños. Los seis

⁸ En "Suenan Alonso Quijano" y en "Lectores" Borges adopta el soneto inglés, que tiene tres cuartetos o serventesios cerrados por un dístico. Esos versos son por lo general una síntesis de un pensamiento. "Serventesio es una estrofa de cuatro versos de arte mayor que riman en consonante el primero con el tercero y el segundo con el cuarto" (Marchese y Forradellas, 1998: 374).

⁹ Martín de Riquer afirma respecto al procedimiento de apelar a fuentes ficticias: "El escritor (Cervantes) finge, en los capítulos referentes a la primera salida y en dos iniciales de la segunda, que está redactando una historia verdadera, basada en otros autores ("Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la del Puerto Lámpice..." I, 2) y en "los anales de la Mancha" (I, 2), fuentes ficticias que le permiten a Cervantes satirizar ciertos recursos frecuentes en los libros de caballerías" (1970: 44).

versos restantes marcan la emergencia en el poema del autor histórico autoficcionalado que explicita su identificación con el hidalgo lector.

Una afirmación contundente declara esta identificación: “Tal es también mi suerte”. Los versos siguientes ponen de manifiesto que el término “suerte” está empleado en sentido positivo. Si tenemos en cuenta convicciones de Borges expresadas en múltiples textos, concluiremos en que, en este caso, la cuota de azar que el lexema incluye es reducida.

La polisemia del texto literario y las vinculaciones intertextuales que asocian los textos borgeanos entre sí nos permiten postular tres lecturas mutuamente complementarias de los seis versos que constituyen la segunda parte del soneto “Lectores” y cuyo emisor es el autor histórico autoficcionalado.

Una primera lectura del enunciado “Sé qué hay algo / inmortal y esencial que he sepultado / en esa biblioteca del pasado” pone de relieve los adjetivos “inmortal y esencial”, que nos remiten a una serie de textos que registran una convicción profunda de Borges referida a la incidencia de los antepasados en el destino personal de cada individuo. Según esta convicción los antepasados que los precedieron como constituyentes de su linaje perduran de manera efectiva en su identidad antropológica y se manifiestan en sus preferencias, en su sensibilidad, en sus gestos y actitudes, en su cultura. Borges lo sintetiza en una expresión recurrente: “Soy los otros”. Honoria Zelaya de Nader ha estudiado este tema borgeano, de importante presencia en la obra lírica de nuestro autor, y ha analizado los textos que le atañen con fundamento psicoanalítico.¹⁰

158 Las referencias a las figuras históricas de su linaje, a sus ancestros militares que lucharon heroicamente por la patria y a sus predecesores en el ámbito de la cultura, por lo tanto, no deben interpretarse como un gesto vanidoso sino como una manifestación de reconocimiento y como una explicación de los orígenes de su identidad cultural.

El legado del linaje para nuestro autor es una vía -no la única y tampoco de determinación insoslayable- que orienta un destino, que genera inclinaciones y preferencias, aspiraciones y aptitudes, ponderación de valores, que pueden seguirse o pueden quedar en el camino.

La pasión por la lectura es parte de ese legado y la aceptó y la cultivó desde temprano; se dejó hechizar por ella. El culto por el coraje, la admiración irrestricta por la valentía al servicio de ideales o por la demostración honrosa de hacer frente al peligro y vencerlo, quedó como una frustración aceptada. No se diluyó, sin embargo: supo canalizarla en sus ficciones, en las aventuras heroicas de sus personajes, o en sus preferencias literarias, de las cuales la lectura de la historia del hidalgo cervantino se lleva la palma.

No desconocemos que a ese legado se integran su predilección por Shakespeare, por Milton y por tantos otros creadores -poetas, narradores, ensayistas que perduran en múltiples y recurrentes referencias en sus textos.

Una segunda lectura implica también la incidencia del linaje y enfoca un espacio del ámbito familiar de influencia decisiva: “una biblioteca del pasado”, en la que conoció la historia del hidalgo (duodécimo verso). Esa fue la biblioteca de su padre, que dejó profundas huellas afectivas e intelectuales en Borges. Dice en su Autobiografía-. “Si tuviera que señalar el hecho capital de mi vida, diría la biblioteca de mi padre. En realidad, creo no haber salido nunca de esa biblioteca” (Borges-Di Giovanni, 1999:

¹⁰ En Especificidad de la Infancia y función de la Literatura infantil en el cancionero tradicional de Juan Alfonso Carizo, en la obra de Domingo Faustino Sarmiento y de Jorge Luis Borges, Tesis de doctorado (2009: 218-234).

24-25). Puede postularse, en una tercera lectura, que en “esa biblioteca del pasado”, la historia del hidalgo lo hechizó, como ocurría con personajes de las gestas caballerescas medievales, que también conocería el niño lector. El hechizo es mágico -como la música verbal que es la literatura- y lo cautivó para siempre esta historia que conoció cuando aún no comprendía muchas cosas: “Las lentas hojas vuelve un niño y grave / suena con vagas cosas que no sabe”.

Un aspecto significativo de la producción borgeana que no atendió la crítica hasta el estudio de Honoria Zelaya de Nader fue la importancia que Borges concedió a sus lecturas infantiles, a la incidencia que tuvieron en su pasión por la literatura y en sus preferencias literarias y, asimismo, en los recuerdos que registra en los textos que cita con frecuencia (2009: 237-241).

El poema “Lectores” ofrece claves importantes para comprender diversos textos de Borges en lo profundo de sus sentidos y para valorar la sinceridad de unos versos que pueden sorprender a muchos: “Que otros se jacten de las páginas que han escrito; / a mí me enorgullece las que he leído”¹¹ (1969: II, 394).

“Miguel de Cervantes” (Borges, 1972: II, 468; 1975:1,91) se titula un micropoema de cuatro versos de distintos número de sílabas en el que el emisor lírico habla de su destino en primera persona. Dos figuras retóricas imponen relieve expresivo al poema. Una metáfora inicial hace presente la cultura de su siglo (“Cruelas estrellas y propicias estrellas / presidieron la noche de mi génesis”) y representa las contrastantes alternativas de la vida del famoso soldado-escritor. La paradójica confluencia de la cárcel y el sueño creador -pone en evidencia la voz lírica- dio origen a don Quijote. Hace manifiesta la deuda a las “propicias estrellas”

“Suenan Alonso Quijano” (1975: III, 94) es un soneto que repite la idea recurrente en nuestro autor de la relación de Alonso Quijano con don Quijote, con el sueño como fantaseo de la vigilia y con Cervantes. Aquí se amplía con la incorporación de la concreta actividad onírica. Incluyó esta referencia en el discurso de agradecimiento del Premio Cervantes en 1979.

En “Ni siquiera soy polvo” (1977: III, 177-178) a partir de la declaración “No quiero ser quien soy” Alonso Quijano recrea con atractiva transparencia su vida rutinaria, sus lecturas, sus sueños que encapsulan valores eclipsados en su siglo diecisiete. La aspiración de ser otro y la idea de la ficción como sueño son la sustancia semántica del poema, que produce vigoroso impacto emotivo en el lector, en particular con sus últimos versos que enuncian el ruego de Alonso Quijano a su “hermano y padre, el capitán Cervantes”. Hermano porque comparten la misma nostalgia por valores olvidados; padre, porque le dio la vida. Con apremiante angustia, la voz lírica suplica:

“Para que yo pueda soñar al otro
cuya verde memoria será parte
de los días del hombre, te suplico:
Mi Díos, mi soñador, sigue soñándome”.

La convicción de que la figura y la historia de don Quijote son parte inmortal de la cultura de la humanidad, de la “verde memoria de los días del hombre”, se repite en otros textos de Borges, con alguna variante. En “Parábola de Cervantes y de Quijote” (1960: II, 172), uno de los textos en prosa a los que nos hemos referido antes, otorga a

¹¹ Esta misma idea se repite en los prólogos de los volúmenes de la Biblioteca Personal que reedita libros predilectos de Borges. “Que otros se jacten de los libros que les ha sido dado escribir; yo me jacto de aquellos que me he sido dado leer” dice en el “Prólogo” de El Golem de Gustav Meyrink (1985).

esta historia la jerarquía de un mito; el texto se cierra con esta afirmación contundente: “Porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin”. En “Alguien soñará” (1985: III, 469), cuasi-poema en prosa, Borges asocia a don Quijote con Ulises, sin duda figura mítica. Esta referencia, asimismo, marca la fidelidad del autor a la historia del hidalgo manchego, puesto que la registra en el último de los libros que publicara.

La identificación con Alonso Quijano también perdura hasta el fin: en el poema “La Fama” de *La Cifra* (1981: III, 323), el hablante lírico que claramente proyecta al autor histórico, dice: “No haber salido de mi biblioteca. / Ser Alonso Quijano y no atreverme a ser don Quijote”. Es parte de una enumeración que se cierra con “Ninguna de esas cosas es rara y su conjunto me depara una / fama que no acabo de comprender”. Esta declaración, que hace a la identidad personal de Borges y que tiene fundamento metafísico-religioso perceptible en la visión del mundo que expresa mediante símbolos, resulta coherente con aquella llamativa afirmación -llamativa si pensamos en el mundo de los creadores “*avidi famae*”- de los prólogos de su Biblioteca Personal.

En el curioso texto ensayístico titulado “Un problema” (1960: II, 272) Borges plantea el conflicto que se le presentaría a don Quijote si en una de sus múltiples aventuras heroicas diera muerte a un hombre. Después de analizar tres hipótesis, concluye en una conjetura “ajena al orbe español y aun al orbe de Occidente”. La exposición de esa conjetura lo lleva a mencionar el origen geográfico y muy remoto en el tiempo de su convicción del carácter ilusorio de la realidad: la tierra “de los ciclos” -la tierra en la que tiene vigencia el mito del eterno retorno-, el Indostán. Según esta conjetura final, don Quijote “sabe que el muerto es ilusorio como lo son la espada sangrienta que le pesa en la mano y él mismo y toda su vida pretérita y los vastos dioses y el universo”.

160 Sostener el carácter ilusorio de la realidad no significa que el contexto que nos rodea y el universo todo no tengan consistencia material, que el mundo empírico no esté constituido por elementos efectivamente perceptibles; significa que todo en el universo en el que vivimos y el universo mismo, a pesar del cúmulo de milenios que suma su historia, tiene la perduración de un soplo, porque el ritmo de los ciclos se asocia a la respiración de Brahma, el Creador: su aspiración marca un ciclo de milenios, su expiración otro ciclo.

Estos conceptos permiten comprender la equiparación de la ficción al sueño, de tan recurrente persistencia en los textos de Borges. La realidad y la ficción comparten la condición de ilusorias; por esa equivalencia, asimismo, los mundos ficticios pueden adquirir la condición de verdaderos, como afirma Alonso Quijano de las historias que le ofrecen sus libros (versos trigésimo primero y trigésimo segundo de “Ni siquiera soy polvo”).

Otros aspectos representativos de la cultura española en la memoria de Borges

La presencia de España y su cultura en la obra lírica de Borges no se agota con los textos que han sido objeto de nuestra atención en las dos primeras secciones de este estudio. Otros, de no menor interés y de análoga calidad estética, se centran en este tema. Haremos de ellos mención escueta. Corresponde señalar, sin embargo, que en estos textos se instala como meridiano temático algún aspecto sobresaliente de la cultura española. Dejamos de lado por inabarcable en los límites de este artículo las menciones breves o tangenciales que se inscriben en ejes temáticos ajenos al nuestro en esta oportunidad.

Borges demuestra interés por la huella de la cultura árabe en España, huella que impregna la atmosfera de toda Andalucía de manera particular. *Las Mil y Una Noches*, que por lo general menciona como unidad significativa y no a través de los relatos que constituyen la colección, es la obra más citada a lo largo de la producción de Borges – lírica, ensayística y narrativa- según ha podido demostrar Honoría Zelaya de Nader en su meduloso estudio (2009: 244). Representativo del interés que ponemos de relieve es el poema “Metáforas de *Las Mil y Una Noches*” (Borges, 1977: III, 169-170).

En relación con la huella de la cultura árabe en España que han inspirado a Borges se encuentra la Alhambra, tesoro incalculable de Granada, por ella misma y por la atmosfera cultural que marea el perfil identitario de Andalucía toda. El poema “Alhambra” (1977: III, 168) recrea la última tarde de Boabdil, el rey que perdió Granada como culminación de una guerra sangrienta; no hay referencia a la crueldad de la guerra ni a su violencia en el texto: sólo el placer de las bellezas de esa memorable muestra de una cultura que dejó un legado imborrable, el placer que generan la voz del agua, la música del zéjel, el jazmín y la grata “plegaria / dirigida a un Dios que está solo”. Una voz lírica profética anuncia al “rey do Mente”, con una mirada que invierte la previsible, “que la cruz del infiel borrará la luna, / que la tarde que miraba es la última”.

“De la diversa Andalucía” (Borges, 1985: III, 487) es un poema concebido como una ágil enumeración de elementos culturales identificatorios de la huella árabe: la mezquita, la cadencia del agua del Islam en la alameda, la música, que convive con la huella hebrea de “los cabalistas de la judería, / Rafael de la noche y de las largas / mesas de la amistad”. Andalucía toda, asociada a la memoria querida de don Rafael Cansinos-Assens y a las noches ultraístas de Sevilla, que no nombra la voz lírica.

El bisonte se repite en los poemas de Borges como una imagen metonímica del más remoto pasado español y de su arte pionero; se repite como una mención tangencial, pero le dedica un poema digno de tenerse en cuenta, porque entrama la personal visión que concibió el poeta de la relación que los animales mantienen con el transcurso del tiempo. “El bisonte” integra *La rosa profunda* (1975: III, 85).

Creadores de literatura españoles también han inspirado a Borges. En primer término, don Rafael Cansinos-Assens; el poema que le dedica, de *El otro, el mismo* (1964: II, 293), ofrece su retrato y hace referencia a sus lecturas predilectas –*Los Salmos* y *El Cantar de los Cantares*–, pero elude ahondar en la vinculación de maestro y discípulo: “Acompáñame siempre su memoria; / las otras cosas las dirá la gloria”. Esa reserva atañe a la materia del magisterio, de naturaleza espiritualizadora, de la que la que no corresponde hablar sino excepcionalmente, porque su ámbito es ultraterreno.

“A un viejo poeta” (Borges, 1960: II, 201) no menciona el nombre del poeta por el pudor de mostrarlo en la minusvalía de la vejez, seguramente; pero da una clave al lector: el último verso, que es cita e intertexto: “Y su epitafio la sangrienta luna”. Esa clave es clara referencia a los valores simbólicos de la luna en los remotos tiempos de vigencia de Pasifae como mito asociado a la fertilidad de la naturaleza. Un mito traído a tierra de iberos, donde arraigo el rito que daría origen a las corridas de toros. Allí se centra la polivalencia semántica de la expresión “la sangrienta luna”.

A Góngora Borges le dedica un poema que repite su apellido (“Góngora”, 1985: 488). Dos estudios de sobresaliente calidad nos eximen de cualquier aporte al respecto: “Borges, juez de Góngora” (Videla de Rivero: 1996) y “El narrador narrado (En tomo al poema “Góngora” de Jorge Luis Borges)” (Fuentes, 1997: 135-139).

Dos figuras históricas, tipos humanos que marcan una manera de instalarse en el mundo y que resultan contrastantes entre sí incorpora Borges a *La moneda de hierro*: “El inquisidor” y “El conquistador” (1976: III, 134, 135); la voz lírica asume la de estas

figuras prototípicas en primera persona. Ambos textos resultan complementados de la interpretación de la Historia de España que entrama el poema “España”.

En suma: Si *Las Mil y Una Noches* son el texto más frecuentemente citado por Borges en su producción literaria, el Quijote ocupa el segundo lugar en ocurrencia, según la misma fuente que nos proporcionó la primera información (Zelaya de Nader: 2009). El conjunto de textos que hemos tenido en cuenta en este estudio corrobora la fidelidad de Borges a su adhesión filial a España, al reconocimiento del legado que Hispanoamérica le debe como transmisora de cultura y a la identificación con los valores que don Quijote como símbolo consagra.

Bibliografía

BORGES, Jorge Luis con DI GIOVANNI, Norman Thomas, 1999, *Autobiografía. 1899-1970*,

Buenos Aires, Editorial El Ateneo.

BORGES, Jorge Luis, 1929, *Cuaderno San Martín, Obras Completas*, Tomo I, 11ª reimpresión, 2001, Buenos Aires-Barcelona, Emecé.

———, 1936, *Historia de la Eternidad, Obras Completas*, Tomo II, 11ª reimpresión,

———, 2001, Buenos Aires-Barcelona, Emecé.

———, 1960, *El hacedor, Obras Completas*, Tomo II, 11ª reimpresión, 2001, Buenos Aires-Barcelona, Emecé.

———, 1964, *El otro, el mismo, Obras Completas*, Tomo II, 11ª reimpresión, 2001, Buenos Aires-Barcelona, Emecé.

162 ———, 1969, *Elogio de la Sombra, Obras Completas*, Tomo II, Buenos Aires - Barcelona, Emecé.

———, 1972, *El oro de los tigres, Obras Completas*, Tomo II, 11ª reimpresión, 2001, Buenos Aires-Barcelona, Emecé.

———, 1975, *La rosa profunda, Obras Completas*, Tomo II, 11ª reimpresión, 2001, Buenos Aires-Barcelona, Emecé.

———, 1976, *La moneda de hierro, Obras Completas*, Tomo II, 11ª reimpresión, 2001, Buenos Aires-Barcelona, Emecé.

———, 1977, *Historia de la Noche, Obras Completas*, Tomo III, 11ª reimpresión, 2001, Buenos Aires-Barcelona, Emecé.

———, 1981, *La Cifra, Obras Completas*, Tomo III, 11ª reimpresión, 2001, Buenos Aires-Barcelona, Emecé.

———, 1985, *Los conjurados, Obras Completas*, Tomo III, 11ª reimpresión, 2001, Buenos Aires-Barcelona, Emecé.

CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain, 1973, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Editions Seghers et Editions Júpiter. Edición original: 1969, Paris, Editions Júpiter.

CIRLOT, Juan Eduardo, 1969, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Editorial Labor.

FUENTES, Manuel, 1997-Noviembre, “El narrador narrado (En tomo al poema “Góngora” de Jorge Luis Borges)”, *Salina. Revista de Lletres*, N° 11, Tarragona, pp. 135-139.

HIRSCHBERGER, Johannes, 1997, *Historia de la Filosofía*, Tomo I. Antigüedad, Edad Media, Renacimiento, Barcelona, Editorial Herder.

MARCHESE, Ângelo y FORRADELLAS, Joaquín, 1998, *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literarici*, Barcelona, Editorial Ariel.

MEYRINK, Gustav, 1985, *El Golem*, Buenos Aires, Hyspamérica.

RIQUER, Martín de, 1979, *Aproximación al Quijote*, Navarra, Editorial Salvata.

- RICOEUR, Paul, 1969, *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Editorial Taurus.
- TACCONI, María del Carmen, 2007, "Cábala, lengua hebrea y escritura: huellas del misticismo judío en la obra de Jorge Luis Borges", *Studi Spanici*, XXXII, Pisa- Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, pp. 265-278.
- VIDELADE RIVERO, Gloria, 1996-junio, "Borges, juez de Góngora", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 552, pp. 63-70.
- ZELAYA DE NADER, Honoria, 2009, *Especificidad de la Infancia v función de la Literatura infantil en el cancionero tradicional de Juan Alfonso Carrizo, en la obra de Domingo Faustino Sarmiento y de Jorge Luis Borges*, Tesis de doctorado en trámite de publicación, Salta-República Argentina, Universidad Católica de Salta.



Para além das fronteiras: hispanismo em debate em meados do século XX

Isabel Jasinski

Universidade Federal do Paraná

167

Resumo

Nos anos 40, ao ultrapassar as fronteiras peninsulares, um grande número de intelectuais espanhóis redescobria seu ser no contexto hispano-americano, caracterizado pelo mosaico cultural do continente. Para esses exilados, o idioma era um elemento unificador e o conceito de “hispanismo” sustentou a defesa que realizaram de uma comunidade cultural. Entre eles se destaca Francisco Ayala, escritor preocupado com o problema humano num mundo que desmoronava.

Paravras-chave:

Hispanismo; Humanismo espanhol; Exílio; Francisco Ayala; identidade e alteridade.

Abstract

In the 40s, Crossing the European peninsular borders, a large number of Spanish intellectuals rediscovered his being in Hispanic American context, characterized by the cultural mosaic of the continent. For these exiles, the language was a unifying element and the concept of “Hispanism” helped to defend a cultural community. Francisco Ayala is one of these exiles, a writer concerned with the human problem in a world that collapsed.

Keywords:

Hispanism; Spanish Humanism; Exile; Francisco Ayala, identity and othemess.

Introdução

Na primeira metade do século XX, o caráter hispânico garantia uma identidade cultural relativa para os povos da América, em contraposição à postura pragmática dominante do elemento ânglico do Norte, como acreditavam vários pensadores de um hispanismo que buscava se fortalecer naquele momento. Caracterizava-se pela herança humanista, socrática e cristã que determinou o teor do pensamento e da ação institucional dos primeiros anos de colonização espanhola na América, ainda que as atitudes individuais dos conquistadores fossem incongruentes com os pressupostos ideológicos e impusessem o perfil dominante ao descobrimento. A referência humanista do Estado se materializou na fundação de universidades que difundiram valores fundamentados no aspecto humano de uma cultura universal, uma preparação para o desenvolvimento do ímpeto independentista, segundo Salvador de Madariaga, cujos atos de rebeldia formaram parte do hispanismo como um processo de conscientização de sua própria personalidade (MADARIAGA, 1959). Esse debate voltou à tona em função do que se pode considerar como a segunda maior onda migratória da Espanha em direção à América Hispânica, com a vitória franquista na península.

Dessa maneira, nos anos 40 reconhecia-se uma unidade espiritual baseada num fundamento comum. De modo que os espanhóis que vieram exilados para a América Hispânica “se arraigaram nela”, como observou Eduardo Nicol:

para vivir allí no tienen que trasplantarse o trasterrarse, porque esa tierra es suya y no pierden en ella sus raíces. Esto lo comprenden bien todos los hispanoamericanos que han estado en España, porque la situación es recíproca: no se produciría en un lado si no se produjera también en el otro. (1961: 86).

168

Esse intercâmbio foi constante ao longo da história, e particularmente intenso no final dos anos 30, lembremo-nos de Rubén Darío, de Vicente Huidobro, ou de Pablo Neruda, e também de vários espanhóis, como José Ortega y Gasset, quem influenciou o pensamento existencialista na filosofia hispano-americana.

Este trabalho pretende se debruçar sobre a discussão em tomo ao “hispanismo” entre alguns intelectuais espanhóis, principalmente exilados, que refletiram sobre as relações históricas, sociais e culturais no âmbito dos países hispano-americanos, principalmente nos anos posteriores à Guerra Civil Espanhola e à Segunda Grande Guerra. Tal reflexão pretende principalmente situar aspectos relevantes que fundamentaram a argumentação de intelectuais como Francisco Ayala, que defendia uma integração entre os países hispânicos como forma de fortalecimento diante da configuração política do mundo pós-guerra, falando sobre a “comunidade hispânica” e “globalização” muito antes do surgimento das relações cooperativas contemporâneas. Comunidade, convivência, liberdade são alguns dos princípios que se desprendem dos tópicos humanismo, liberalismo e hispanismo. São conceitos dos quais derivam valores permeados na atividade crítica e ficcional de Francisco Ayala. Podemos considerar que os preceitos do humanismo espanhol caracterizam a fundamentação a partir de onde se desdobram todos os outros valores, imbricados como ingredientes necessários de uma receita culinária.

No campo da sociologia, da política e da pedagogia, os humanistas espanhóis, como Luis Vives, contribuíram para o fortalecimento de princípios semeados pela filosofia cristã, entre eles a ideia de justiça como matriz das sociedades humanas e fundamento da sua organização, seja monarquia seja república. A partir deles, Francisco de

Vitoria elaborou uma doutrina do direito dos povos baseada no princípio de liberdade, estabelecendo desta maneira, diz Joaquín Xirau, as premissas do direito internacional, segundo a qual nenhum povo poderia ficar excluído dos direitos inerentes à sociedade humana, porque eles se originaram na identidade de natureza dos elementos que a integravam, pressupondo a cooperação mútua:

por primera vez, aparece la idea de una sociedad internacional concebida como un organismo de pueblos libres e iguales. (XIRAU, 1999: 546)

Essa ideia determinou, por consequência, uma lei universal que deveria gerir as atitudes de todos os membros da comunidade humana, garantindo a integridade da sua independência, da sua liberdade e da sua dignidade. Aqui se encontra a raiz da condenação de toda guerra, como um atentado contra a natureza humana. São os eixos básicos do espírito liberal: justiça, liberdade, igualdade,

el único valor permanente y todavía transmisible hoy del cristianismo, el único provisto de capacidad para difundir un sentido espiritual a la existencia humana en una época en que los problemas de orden material se revelan ya como problemas puramente instrumentales. (AYALA, 1963: 284)

Para os intelectuais dessa geração, enquanto a técnica ofereceu um caminho para a solução dos problemas objetivos, o pensamento e a criação deveriam responder às necessidades espirituais, proporcionando um parâmetro crítico para a conduta humana.

A iniciativa de ação na sociedade estaria no sujeito, guiado pelos princípios universais, contribuindo para o seu esclarecimento e sua aplicação na realidade imediata e histórica. Para Ayala, a representação ficcional moderna, inaugurada por Miguel de Cervantes, baseou-se neste pressuposto, constituindo sua dinâmica a partir da observação do comportamento complexo do outro, seus impulsos, motivações e as consequências dos seus atos (AYALA, 1947). Por isso, o Quixote expressou a deformação das certezas do mundo clerical da Idade Média, a ambiguidade, o desengano, o jogo entre realidade e aparência, o ímpeto frustrado da vontade individual, alcançando configurar o drama humano a partir de fontes históricas muito específicas. A preocupação pelo aspecto humano foi uma das influências de Cervantes reconhecidamente atuante da obra ficcional de Francisco Ayala. O uso da imagem do ser humano como motivo e símbolo em sua obra, segundo uma função emblemática e concreta na representação, não apriorística ou abstrata, para Thomas Mermall, caracteriza o humanismo ayaliano (MERMALL, 1983: 23). Uma qualidade ou uma ação permitiria assim relacionar em profundidade personagens antagônicos justamente pela sua constituição humana.

O crítico norte-americano também reconheceu o seu humanismo nos pressupostos teóricos da ecumene espanhola, fundamentada na convivência global e contrária aos nacionalismos, que disponibilizaria uma nova organização política da comunidade hispânica, segundo os preceitos da tradição humanista integradora. O humanismo espanhol representou para Ayala um sustentáculo moral diante do fechamento do horizonte de ação do indivíduo. No entanto, esse humanismo foi um antecedente do liberalismo ilustrado do século XIX que, como organização social, base das nações modernas, viu-se ultrapassado e inaplicável diante da nova configuração histórica da sociedade do século XX. Porém, os princípios que o inspiraram continuavam vigentes

como valores universais da convivência humana, o reconhecimento disso fez com que a ação do indivíduo fosse consciente do seu alcance e do seu limite, segundo preceitos espirituais, conforme disposições históricas. Nesse sentido compreende-se a reivindicação que realiza, em *Tecnología y libertad*, entre outros ensaios, dos princípios de harmonia que inspiraram a sociedade do século XIX, adaptando-os à nova situação e restringindo o poder de interferência do Estado em setores da atividade humana (AYALA, 1959: 99). Humanista e liberal, ainda que construiu sua obra sobre os escombros da tradição do século XIX, conforme entendeu Mermall, seus valores morais se chocaram com o contexto histórico que definiu sua vida – a sociedade de massas, o pragmatismo, a guerra – levando seu antagonismo inclusive à dimensão metafísica do “ser e o nada”. Esse dissentimento se erigiu sobre o fundamento ético, a crença de que a crítica e a análise racional das ideias e instituições, que orientavam a vida do ser humano, deveriam determinar a postura moral do intelectual num mundo em que fronteira significava exclusão, mas também atravessamento.

O hispanismo e o sentimento de comunidade

Foram muitos os espanhóis que radicaram na América depois da Guerra Civil, Francisco Ayala, Eduardo Nicol, José Gaos, Rosa Chacel, Rafael Alberti, María Zambrano, Max Aub, entre outros, e continuaram seu trabalho a partir dessa nova realidade. Quando perguntaram se sua obra era radicalmente espanhola, Ayala indicou que:

En un sentido es cierto, sin duda, puesto que nací y me formé en España e inclusive había publicado obras aquí antes de la guerra civil, por virtud de las cuales mi nombre contaba en la literatura viva de la España de entonces. Por otra parte, aunque mis temas han sido algunas veces temas españoles, como ocurre en *Los usurpadores* y en *La cabeza del cordero*, no he dejado de trabajar con ambientes extrapeninsulares, bien sea hispanoamericanos, como ocurre en *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*, bien sea con ambientes de localización indeterminada e incluso con ambientes norteamericanos. (AMORÓS, 1977: 230)

170

As Américas participaram de sua obra não apenas como tema literário, mas também como objeto de reflexão, a partir do momento em que os universos social, cultural e imaginário, americanos se tornaram integrados ao seu pensamento. Contudo, não se limitou ao mundo hispânico, contrapôs a ele a cultura norte-americana. Com o conhecimento da realidade plural do continente, a partir da sua formação sociológica, Ayala considerou a evolução das designações a respeito do “americano”, chamando a atenção para os equívocos e para os fundamentos ideológicos que as sustentaram.¹² A partir disso, o crítico questionou se realmente os países reunidos sob essas nomenclaturas formavam uma unidade, pois, apesar do elemento hispânico presente através da língua e da tradição determinar um vínculo entre países, o movimento político posterior às independências foi dispersivo. Porém, a ponte linguística entre os países que formaram o mundo hispânico continuou sendo o laço mais forte dentro da sua diversidade, testemunho da sua referência cultural comum, o que permitia uma compreensão recíproca.

¹² Por exemplo, o conceito das “Américas” está subordinado à política da “boa vizinhança” promovida pelos Estados Unidos no pós-guerra, relacionada ao movimento pan-americanista, e obedece ao interesse de acentuar sua hegemonia dentro da comunidade continental e mundial; por outro lado, a difusão da ideia de “América Latina”, que incluía os grupos falantes de espanhol, português e francês, é consequência do crescente prestígio cultural da França naquele momento, em detrimento do conceito reducionista de “hispano-americano” (AYALA 1980: 132).

Os intelectuais da primeira metade do século XX consideravam que a particularidade cultural da América Hispânica, em comparação com o elemento anglo-saxão, estava na composição entre indígenas, europeus e africanos que contribuíram para formar uma realidade cultural complexa. Por isso os países latino-americanos não eram absolutamente europeus, observou Waldo Frank ao defender o ponto de vista pan-americano que influenciou em parte o ideário da revista *Sur*. A partir do seu referente cultural norte-americano, orgânico, pragmático e racionalista, Frank analisou o caráter europeu da América Hispânica, descendente do humanismo espanhol e da Contrarreforma, associado às culturas indígenas remotas e profundas, de onde emergiria o elemento religioso e estético de uma civilização agrária, cujos valores se apoiariam na persona (FRANK, 1942: 34). A partir das diferenças entre anglo e hispano, o crítico norte-americano considerou que se tratavam de duas partes que se complementaríamos para formar um bloco político-econômico forte.

De uma perspectiva menos integradora, Carmona Nenclares entendeu que a colonização estabeleceu uma divergência entre a realidade social americana e as leis ditadas pela metrópole, e um predomínio do indivíduo sobre o Estado. Erigidas a conquista e a colonização segundo um espírito que respondia a uma vontade de saber, seu impulso se viu freado pelos acontecimentos históricos e recolheu-se na consciência do ser americano, fundando um ideal de liberdade. Estabeleceu-se uma vinculação profunda entre a América e a Europa resultante desse ímpeto, no entendimento de Salvador de Madariaga, para quem Portugal, Espanha, França e Inglaterra constituiriam o referente mais imediato para a cultura americana, fazendo que o americano sentisse a cultura europeia ocidental como própria, apesar da sua “mania imitativa” dos Estados Unidos. A mestiçagem resultante da relação do europeu com o índio e o africano produziu a diversidade fundamental, excedendo as diferenças entre países para chegar ao extremo da pluralidade individual. O processo de hispanização, segundo os preceitos do liberalismo, para Madariaga (1959: 74), foi o que provocou a necessidade de independência pessoal de toda autoridade, porque o espírito humanista valorizava o elemento humano e livre do ser.

Esses antecedentes culturais configuraram uma situação vital para a América Latina, segundo esses intelectuais, produzindo uma vocação especial para a especulação filosófica em busca do próprio ser, expresso pela contribuição americana para a filosofia no século XIX (GAOS, 1957: 258), o que originou uma forte consciência de si desenvolvida segundo a chave existencialista. O procedimento reflexivo revelou uma tendência para o escrutínio em busca de traços persistentes que caracterizassem uma personalidade argentina, ou mexicana, ou chilena, procedendo a uma revisão integradora das comunidades políticas. A esse bloco se somaram, no século XX, os pensadores espanhóis que vieram para a América, incorporando-se à segunda geração de filósofos hispano-americanos como mediadores entre um setor e outro do mundo hispânico.

(...) estos pensadores han tenido oportunidad de prestar a España un servicio muy señalado, aparte de otros. Desde luego, han prestado a España el servicio que consiste en servir a Hispanoamérica como a su tierra de origen (...). Y esta forma dual de servicio es efectiva e irreprochable, y ha de constar en el haber de un lado y del otro, si de una vez nos decidimos a reconocer que la cuenta es común. (NICOL, 1961: 112)

Como se vê, é senso comum o reconhecimento da identidade cultural compartilhada, entre os intelectuais hispânicos de meados do século XX, como Nicol, Gaos,

Ayala ou Henríquez Urena, para citar apenas alguns. Em função disso, os espanhóis exilados nos países americanos tiveram muita facilidade para se integrar, receberam uma atenção especial, dado que explicitou um mesmo centro de gravidade, diz Gaos. Tendo a garganta apertada, comenta Murena, a Europa se americanizou, engajando-se no movimento de diálogo promovido no âmbito ultramarino (MURENA, 1950: 103). Esse esforço, gasto pelos intelectuais no sentido de pensar e reconstruir as bases de valor para o mundo desarticulado do pós-guerra, foi consciente do princípio de respeito mútuo em relação às diferenças orgânicas dos conjuntos sociais. Enfatizou-se o elemento mestiço do complexo cultural latino-americano como uma característica vital, assim como a raiz diversificada da cultura espanhola fundada sobre os povos do Mediterrâneo, de modo a compreender a assimilação e a integração como um processo de enriquecimento do corpo hispânico. O eixo de articulação da identidade hispânica definiu uma natureza histórica para o seu ser a favor da federação dos países latinos, defendido por Madariaga, Xirau e Ayala, contra a absorção política predicada pelas ideias pan-americanistas, baseadas em um intercâmbio econômico-militar superficial e falso, reconheceu Waldo Frank, inexistente quando se tratava de relações vitais entre as Américas.

Um mundo sem fronteiras: integração contra exclusão

172 A consciência global só passou a existir com a expansão marítima promovida pelo Império espanhol. Essa evolução, apoiada na filosofia cristã, representou a descoberta da comunidade humana e promoveu a sua unificação ao propor a superação do isolamento do indivíduo que arriscou aventurar-se pelo desconhecido, como disse Octavio Paz. Porém, o racionalismo individualista impôs-se à perspectiva humanista, radicalizando a iniciativa da vontade de ação do sujeito, acentuada pela ideia de livre-arbítrio. A partir de 1898, na Espanha, os fatos históricos desacreditaram o sentido de comunidade para fortalecer a noção de uma relação difícil entre indivíduos. Como efeito dessa ressaca, avançando para além do limite nacional, em La rebelión de las masas, de 1925, Ortega buscou inserir a comunidade espanhola na corrente espiritual europeia formada pela integração do pensamento.

Sólo aciertan [los filósofos autóctonos] a ver una sociedad, un Estado donde la unidad tenga el carácter de contigüidad visual; por ejemplo, una ciudad. La vocación mental europea es opuesta. Toda cosa visible le parece, en cuanto tal, simple máscara aparente de una fuerza latente que la está constantemente produciendo y que es su verdadera realidad. Allí donde la fuerza, la dynamis, actúa unitariamente, hay real unidad, aunque a la vista nos aparezcan como manifestación de ella sólo cosas diversas.

(...) La unidad de Europa no es una fantasía, sino que es la realidad misma, y la fantasía es precisamente lo otro: la creencia de que Francia, Alemania, Italia o España son realidades sustantivas e independientes. (ORTEGA Y GASSET, 1983: 120)

Essa perspectiva só passou a ser revista no momento da diáspora pós-guerra civil espanhola pelos intelectuais que se exilaram, ao se perguntar pela identidade originária e ao redescobrir seu ser no mundo hispano-americano. No entanto, um ser disperso, disseminado e dinamizado pelo mosaico cultural disso que se chama América Hispânica, Ibérica, Latina. Com a corrente da vida moderna descontínua, interrompida, fragmentada,

reforçou-se o conceito de que a identidade é uma construção subjetiva, desvirtuando definitivamente o preceito hegeliano de espírito objetivo.¹³

No âmbito da comunidade hispânica ampliada, o idioma passou a ser o elemento unificador, como parte do processo de superação do nacionalismo:

la lengua, que no nos sirve para decir suficientemente lo que cada uno quisiéramos decir, revela en cambio y grita, sin que lo queramos, la condición más arcana de la sociedad que la habla (ORTEGA Y GASSET, 1983: 129).

O sentimento de comunidade hispânica podia ser mais ou menos intenso, mas o vínculo concreto se estabeleceu pelas afinidades culturais de sua origem e pelo idioma comum, observou Ayala. Contrariamente ao que se esperava, tendo em vista a dispersão política na América Hispânica, e a ênfase nacionalista do século XIX, não houve uma diversificação linguística, mas um desenvolvimento mediante o contato recíproco e intenso com o mundo através das minorias intelectuais, e mediante o suporte dos meios de comunicação de massa, permitindo a mútua compreensão apesar das diferenças regionais. Essa universalidade parecia ser a concretização mais eficiente do espírito ecumênico preconizado pelos pensadores dos séculos XV e XVI, baseada no reconhecimento da diversidade entre os grupos culturais, não somente na América Hispânica, mas dentro do próprio território espanhol, segundo suas diferenças linguísticas. A perspectiva universalista da humanidade, de origem cristã, quis ser retomada, nos anos de pós-guerra, pela ideia de uma comunidade internacional, uma “versão da cristandade medieval”, diz Ayala, que poderia proporcionar uma base para formar uma futura comunidade mundial. A iniciativa desta versão estava na vitória das Nações Unidas e na constituição da UNESCO, como associação de povos a favor da paz e do bem comum, representando uma esperança que se desvaneceu com o decorrer dos acontecimentos.

173

A proposta federativa para os países hispano-americanos, defendida por intelectuais como Francisco Ayala, se fundamentou na ideia de revificação dos postulados humanistas como uma saída para fortalecer-se frente à nova configuração política, mundial e de pós-guerra, dos blocos econômicos. Para Xirau, a comunidade hispânica constituía um corpo cultural e possuía uma fisionomia histórica compartilhada, mais que hispânica, ibérica, prova disso era a facilidade de assimilação que tinham as pessoas que, por muitas razões, passaram a viver em diferentes países dessa comunidade (XIRAU, 1999). A unidade ibero-americana era um fato de natureza histórica, entendeu Salvador de Madariaga, sustentada por uma tradição secular e mantida pelo caráter ibérico. Para Carmona Nenclares, Ibero-América até reproduziria a história da Espanha, principalmente nos movimentos de rebeldia (CARMONA NENCLARES, 1942: 44). Dentro do âmbito hispano-americano, por sua vez, essa unidade se deveu ao elemento espanhol, como defendeu Madariaga, indispensável antecedente histórico do americano, segundo José Gaos (GAOS, 1957: 260). Se, por um lado, os emigrados tiveram facilidade para se sentirem integrados no contexto americano, por outro, a sua presença no continente representou um impulso econômico e social, o que significou uma troca e um serviço prestado dentro da sua própria comunidade. Esse sentimento

¹³ Para Hegel, o sentido humano da vida estava na conexão do indivíduo, agente da atividade histórica, com a substância da sua comunidade, na qual estava integrado. Nesse processo sua individualidade ficava determinada pelo sistema de vinculações do *dasein*, procedentes da mentada atividade. Com a crise das nacionalidades no século XX, dita vinculação se fragilizou para acentuar o sentido de indeterminação do ser e aumentar o peso do seu compromisso histórico, da sua responsabilidade, já que o que ele era se devia a si mesmo, não a um formato predeterminado.

respalda o uso que faz Ayala da primeira pessoa plural, quando se refere aos povos de raiz hispânica, para definir uma personalidade histórica comum e a sua existência como corpo de cultura.

Pero los pueblos de raíz hispánica – como, en general, las naciones latinas del Occidente europeo – son portadores de un sentido de la vida, de unos valores culturales, que constituyen sin duda alguna el más fino patrimonio de la humanidad. La misión histórica que se plantea a ese conjunto de pueblos – unidos por las mismas tradiciones y por una semejante sensibilidad – es la de afirmar y hacer que prevalezcan en el mundo ese sentido de la vida y esos valores culturales. (AYALA, 1945: 54, 55)

No momento em que escreveu esse ensaio, em 1945, ainda vigorava o sentido de responsabilidade sobre os acontecimentos históricos e a capacidade de interceder na nova ordenação jurídica do mundo, sustentáculo da ideia de entendimento permanente entre os diversos grupos políticos da latinidade, de modo a conscientizar sobre sua situação histórica comum e evitar a dispersão regional. A compreensão ayaliana de universalidade partiu sempre de uma situação político-social singular dada no tempo e no espaço, não de uma ideia generalizada e vaga de humanidade. Esse foi o parâmetro de análise de “La invención del Quijote”, segundo o qual o destino individual estava associado ao destino da comunidade onde se estruturava. Também em Razón del mundo o autor se ocupou da reflexão sobre o ser hispânico, matizando seu sentido, desta vez, segundo o conflito entre espírito e poder, conforme o viu Luis Emilio Soto (SOTO, 1944: 76).

174 O conceito de “hispanismo”, não de “hispanidade”, sustenta a defesa que realizam todos esses pensadores da comunidade histórica, política, social e cultural do mundo hispânico.

(...) los hispanos son todos unos: hagan lo que hagan, contribuyen siempre al hacer común, aunque no lo crean. // Pero es mejor que lo crean. Será más fecunda la labor si es consciente de sus motivaciones radicales y de sus fines; concretamente: si cada español de España es capaz de exhibir como propias las obras de un hispanoamericano, como si se hubieran producido en España misma, y si cada hispanoamericano es capaz, de verdad, de apropiarse igualmente y de exhibir ante los extraños, como parte de la riqueza común, las obras de un español, aunque éste viva del otro lado del mar. En un lado y en otro esta conciencia seguirá enturbiada, y los planes de trabajo común serán precarios, mientras no se difunda la convicción de que la Hispanidad no es otra cosa que el carácter común y distintivo de los hispanoamericanos y los españoles, aquello que constituye la unidad solidaria de unos y otros. (NICOL, 1961: 102)

Hispanidade, contudo, é vista como uma ideia aristocrática de direita, considerou Madariaga, sustentada por uma ideologia católica de sentido colonialista, contra o qual lutou Simón Bolívar ao defender uma comunidade livre e digna. Hispanidade tem uma origem germânica, foi criada pelo Instituto Ibero-americano de Berlim, segundo Carmona Nenclares, por isso correspondeu, naquele contexto, a uma visão nazista do mundo relacionada à mentalidade que triunfou na Guerra Civil, em 1939, expressando uma reivindicação fascista do ex-Império espanhol (CARMONA NENCLARES, 1942: 44), por isso apresentava também uma vinculação falangista. O Hispanismo apareceu como antídoto a esse conceito, partindo da perspectiva estabelecida pelas Cortes de Cádiz, antecedente da Primeira e Segunda Repúblicas espanholas,

segundo a qual “a nação espanhola é a reunião de todos os espanhóis de ambos os hemisférios”. O hispanismo, comparável à ideia de romanismo, era compreendido como o conjunto de fenômenos político-sociais derivados da presença da Espanha na América, representando uma contribuição para que os países hispano-americanos alcançassem, material e eticamente, segundo esse ponto de vista, um desenvolvimento histórico próprio. Foi conceituado através da publicação da *Revista de las Españas*, no ano de 29 em Madrid, quando ainda não se havia concretizado a cisão na Espanha, e defendido posteriormente, entre 1936 e 1941, por inúmeros intelectuais espanhóis, como Salvador de Madariaga, Luis Araquistáin, Fernando de los Ríos, Joaquín Xirau, Enrique Díez-Canedo, e também Carmona Nenclores, entre outros. Para eles, nesses anos conturbados de crise dos valores burgueses, o hispanismo tinha como atributo um universalismo pautado pela diversidade, que abriu o espaço da fronteira para a passagem, segundo o qual o sentido de nacionalismo se enfraquecia.

Considerações finais

A sociedade moderna pode ser caracterizada pelo potencial de mobilidade dos seus componentes. Trata-se, portanto, de uma sociedade dinâmica tanto em suas realizações concretas como nas elaborações do pensamento que a fundamentam. Nos anos 40, um grande número de intelectuais espanhóis se perguntava pela identidade e redescobria seu ser no mundo hispano-americano, disperso, disseminado e dinamizado pelo mosaico cultural da América Hispânica. Nesse âmbito, o idioma passou a ser o elemento unificador e o conceito de “hispanismo” sustentou a defesa que realizaram todos esses pensadores da comunidade hispânica. O acolhimento recebido pelos imigrantes despertou a consciência do que chamaram “corpo de cultura”, que ultrapassava as fronteiras peninsulares, ali eles encontraram sua identidade no espírito liberal arraigado na cultura hispano-americana desde os primeiros tempos da colonização. A sua presença no continente americano representou uma reflexão sobre a ação do intelectual enquanto mediador cultural num processo histórico de massificação. Nessa dinâmica, o sujeito do pensamento trata dos problemas oferecidos pela relação com o outro segundo a demanda histórica dos seus preceitos intelectuais. Contra a destruição da utopia, os exilados espanhóis se projetam além das suas fronteiras para pensar a partir da relação, do diferente e do comum, sem padronização.

175

Bibliografia

- AMORÓS, Andrés, nov./dez. 1977, “Pequena antologia de Francisco Ayala”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº 329, 330.
- AYALA, Francisco, nov. 1944, “Frazer y la antropología sociológica”, *Sur*, Buenos Aires, nº 121.
- _____, 1945, “Nosotros en la posguerra”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº 1.
- _____, sept. / oct. 1947, “La invención del Quijote”, *Realidad/Revista de ideas*, Buenos Aires, nº 5.
- _____, 1959, *Tecnología y libertad*, Madrid, Taurus.
- _____, 1963, “La filosofía política y la situación cultural presente”, en Francisco
- AYALA, *El problema del liberalismo*, Río Piedras, La Torre/Editorial Universitaria de Puerto Rico.

- , jul./ago. 1980, “Extensión del idioma”, *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n° 361, 362.
- CARMONA NENCLARES, F., mayo./jun. 1942, “Hispanismo e hispanidad”, *Cuadernos Americanos*, México, n° 3.
- FRANK, Waldo, mayo/jun. 1942, “Los dos medios mundos americanos”, *Cuadernos Americanos*, México, n° 3.
- GAOS, José, 1957, Sobre Ortega y Gasset y otros trabajos de historia de las ideas en España y la América *Española*, México, Imprenta Universitaria.
- MADARIAGA, Salvador de, 1959, Presente y porvenir de Hispanoamérica y otros ensayos, Buenos Aires, Sudamericana.
- MERMALL, Thomas, 1983, *Las alegorías del poder en Francisco Ayala*, Madrid, Fundamentos.
- MURENA, H. A., abr./1950, “Los penúltimos días”, *Sur*; Buenos Aires, n° 186.
- NICOL, Eduardo, 1961, El problema de la filosofía hispánica, Madrid, Tecnos.
- ORTEGA Y GASSET, José, 1983, “La rebelión de las masas”, *Obras completas*, IV, Madrid, Alianza/Revista de Occidente.
- SOTO, Luis Emilio, out./1944, “Francisco Ayala: Razón del mundo (Losada, Buenos Aires, 1944)”, *Sur*; Buenos Aires, n° 120.
- XIRAU, Joaquín, 1999, “Humanismo español (ensayo de interpretación histórica)”; “Integración política de Iberoamérica”, en Joaquín XIRAU, *Escritos sobre educación y sobre el humanismo hispánico/Obras completas*, II, Barcelona, Anthropos/Fundación Caja Madrid.



FABLO
Rejas

“Castigat ridendo mores”. El patio de Monipodio o la plaza pública. Una lectura de Rinconete y Cortadillo

Paula Renata de Araújo
Universidade de São Paulo

179

Resumen

Este trabajo tiene por objetivo analizar la “novela ejemplar” Rinconete y Cortadillo estableciendo el diálogo con algunos géneros literarios de su época como la picaresca y el teatro. Asimismo, será posible observar cómo Rinconete y Cortadillo exhibe, de modo cómico y satírico, algunas máculas y vicios de la sociedad sevillana de los siglos XVI y XVII.

Palabras clave:

Novelas Ejemplares, literatura picaresca, teatralidad, literatura española del Siglo de Oro, sátira.

Abstract

The objective of this work is to analyze Rinconete y Cortadillo exemplary novel establishing a dialogue with some of the literary genres of its time, namely the picaresque novel and drama. Thereby one can notice how ‘Rinconete y Cortadillo’ displays, both comically and satirically, certain vices and blemishes present in the 16th- and 17th-century Sevillian society.

Keywords

Exemplary Novels, picaresque literature, theatrical aspects, Spanish literature from the Golden Age, satire.

El presente trabajo forma parte de la tesis de máster titulada *Cervantes e a nova arte de novelar en "Rinconete y Cortadillo"* defendida en la Universidad de Sao Paulo en el 2010. Este trabajo analizó la novela *Rinconete y Cortadillo* a partir de la confluencia de formas discursivas variadas tales como la sátira, la picaresca y el teatro.

Ya es conocida la advertencia que hace Anthony Close acerca de la prosa cervantina "todas las narraciones cervantinas deberían llevar la modesta advertencia preliminar: 'Aquí estamos de obras, perdonen las molestias'" (en Blasco, 2001: XII). Por medio de su ingenioso experimentalismo, Cervantes ensancha los horizontes de la literatura de su época, creando una prosa innovadora pero que a la vez dialoga y retoma de distintas maneras las formas literarias de su tiempo. Como suele ser una característica de la obra cervantina, la riqueza literaria de "*Rinconete y Cortadillo*" reside sobre todo en el diálogo que establece con otras formas discursivas. El momento de su composición, comúnmente situado en la encrucijada de los siglos XVI y XVII, se encuentra en el núcleo de la producción literaria cervantina. La curiosa mención en el *Quijote* de 1605 y su publicación posterior en el conjunto de las *Novelas Ejemplares*, puede ser señalada como un dato fundamental dentro de la producción literaria de Cervantes, por haber sido la única novela corta de la que tenemos noticia, a ser originalmente compuesta para tal vez formar parte de un marco narrativo y que, sin embargo, sólo se publica ocho años después, de forma independiente en la colección de las *Novelas Ejemplares*.

Situándonos en un terreno en el que los artificios narrativos residen sobre todo en la multiplicidad de las formas discursivas que se entrecruzan en la composición de nuevas poéticas y géneros literarios, se hace improductivo señalar con exactitud el modo cómo la novela corta surge como un género más dentro de la prosa española, antes se prefiere usar el vocablo "composición que nos permite aprehender, compilar los recursos, los artificios que emplea Cervantes en su arte de hacer novelas.

180

Rinconete y Cortadillo atrajo desde siempre la atención de los críticos y es al lado del "*Coloquio de los Perros*" una de las novelas más estudiadas. Ese hecho puede estar relacionado, entre otros factores, a su vinculación a la tradición picaresca o al interés que suscita su vertiente más realista dentro de tan variado conjunto que son las *Novelas ejemplares*. La narrativa posee un tema sencillo, el cual lo podríamos resumir en dos o tres líneas lo que mucho contrasta con la pluralidad de discursos presentes en ella: se trata del encuentro, por casualidad, de dos jóvenes pícaros que se hacen amigos y deciden seguir juntos su trayectoria, hasta que son incorporados a una peculiar organización criminal. Esto es lo principal que ocurre en *Rinconete y Cortadillo* y, como diría Maurice Molho, "aquí no pasa nada". De cierto modo si comparamos la trayectoria de *Rinconete y Cortadillo* a la de los pícaros de la picaresca tradicional, le faltará sobre todo el cierre de la jornada. Cervantes deja abierto el destino de *Rinconete y Cortadillo* pues de algún modo su trayectoria se ve interrumpida por un cambio muy marcado en la narrativa: el momento en el que los dos personajes son presentados a la cofradía de ladrones de *Monipodio*. De pronto hay un claro cambio de tono que convierte a los protagonistas en espectadores, al lado del lector, de los sucesos que ocurrirán a continuación en el espacio del *Patio de Monipodio*.

Es un momento clave porque es también en ese instante que se enfrentarán por primera vez en una narrativa, dos tipos de picaresca. *Rincón y Cortado*, personajes picarescos próximos a la genealogía de pícaros como *Lazarillo* y *Guzmán* de pronto van a estar frente a otro tipo de personaje pícaro, más vinculado al teatro, sobre todo a los entremeses.

Francisco Rico llama la atención para el hecho de que "varios estudiosos han advertido certeramente la coincidencia de la novela picaresca con el teatro preloquista y el entremés del Siglo de Oro a propósito de innumerables tipos y motivos" (1982:114). Los entremeses, por ejemplo, están poblados de ladrones, estudiantes fingidos, damas sin honra, rufianes y todo un elenco de delincuentes que de hecho también está presente en las aventuras de los pícaros. Son sin duda el mismo tipo de gente, sólo que con una única ausencia: la del pícaro (Rico, 1982:114).

Cervantes saca provecho del tema de la picaresca presente en su relato para incluir en su prosa a personajes típicos del teatro. Sin el desarrollo, ni la perspectiva, sin tampoco una prehistoria, el pícaro del teatro se diluye en varias facetas frente a la agilidad del entremés, en el que no hay un espacio para la presencia de un personaje más elaborado como es un pícaro como Guzmán de Alfarache.

De este modo se empieza a tener claro cómo se va construyendo la pluralidad discursiva de la novela: pícaros de diferentes linajes combinándose para crear una atmósfera sin precedentes, en la que tenemos lo mejor de la prosa cervantina con la ligereza del género dramático.

Escena de delincuentes y prostitutas, el Patio de Monipodio funciona como un espacio donde desfilan diversos tipos sociales. Espectadores atónitos de este espectáculo Rinconete y Cortadillo se sorprenden con la variedad de formas y disfraces que el crimen puede tener.

A partir de la llegada de Rinconete y Cortadillo al Patio de Monipodio se nota la intersección de lo escénico con lo narrativo. Los personajes actúan como si fueran actores de una escena dramática, prescindiendo de la narración, que a su vez sólo parece detenerse en las acotaciones escénicas. Además, los delincuentes del Patio se asoman a la escena en su gran parte disfrazados, estrategia que utilizan para encubrir ante la sociedad su verdadera ocupación:

Estando en esto, entraron en la dos mozos de hasta veinte años cada uno, vestidos de estudiantes, y de allí a poco, dos de la esportilla y un ciego; y sin hablar palabra ninguna, se comenzaron a pasear por el patio. No tardó mucho, cuando entraron dos viejos de bayeta, con anteojos que los hacían graves y dignos de ser respetados, con sendos rosarios de sonadoras cuentas en las manos. Tras entró una vieja halduda, y, sin decir nada lúe a la sala, y habiendo tomado agua bendita, con grandísima devoción se puso de rodillas ante la imagen, y al cabo de una buena pieza, habiendo primero besado el suelo y levantado los brazos y los ojos al cielo otras tantas, se levantó y echó su limosna en la esportilla, y se salió con los demás al patio. En resolución, en poco espacio se juntaron en el patio hasta catorce personas de diferentes trajes y oficios. (Cervantes, 2001:182-183)

Además de la teatralidad presente en el fragmento destacado, nos llama la atención la devoción de la vieja halduda que aunque esté involucrada en actividades delictivas mantiene rituales religiosos. La relación entre la picaresca y la religiosidad en el ámbito del Patio de Monipodio consistirá en uno de los elementos reveladores de la sátira presente en la novela. Funciona en el espacio del Patio la así denominada cofradía de Monipodio que se trata de una especie de sindicato de ladrones que está organizada como un tipo de congregación religiosa en la que para lograr el ingreso los pícaros deben pasar primero por una selección y luego por el año de noviciado en el que deben tener un aprendizaje. Además la cofradía posee reglas que hacen que los ladrones sean devotos, es decir, que cumplan cier-

tas obligaciones, rituales religiosos que se les ordena el jefe Monipodio; en cambio los delincuentes recibirían una especie de protección divina que los auxiliaría en momentos oportunos.

—¿Es vuesa merced, por ventura, ladrón?

—Sí -respondió él-, para servir a Dios y a las buenas gentes, aunque no de los muy cursados; que todavía estoy en el año del noviciado.

A lo cual respondió Cortado:

—Cosa nueva es para mí que haya ladrones en el mundo para servir a Dios y a la buena gente.

A lo cual respondió el mozo:

—Señor, yo no me meto en tologías; lo que sé es que cada uno en su oficio puede alabar a Dios, y más con la orden que tiene dada Monipodio a todos sus ahijados.

—Sin duda -dijo Rincón-, debe de ser buena y santa, pues hace que los ladrones sirvan a Dios. (Cervantes, 2001:179)

Instigados por la novedad, Rinconete y Cortadillo deciden comprobar si de hecho es posible que delincuencia y religión compartan los mismos estatutos. Los delincuentes de dicha cofradía, persuadidos por el jefe Monipodio, practican los rituales religiosos y entienden que ser un ladrón o una prostituta no les impide mantener paralelamente una vida devota. El mismo estatuto que preconiza que todos los bienes robados deben ser compartidos entre todos, también recomienda que se contribuya con limosna para los santos, que se rece el rosario todas las semanas, que se encargue misa por las almas, etc.

182 Mezcla de superstición y ritualismo, la religiosidad preconizada por Monipodio, parece acercarse a algunas costumbres sociales de la época, en las que criminales mantenían rituales católicos como forma de conseguir protección divina o escapar de la justicia:

Por rareza se cogía o se mataba a un bandolero, a quien no se le encontrase en el pecho medallas y escapularios; y oraciones he oído y copiado yo, de las sesenta años ha rezaban devotísimamente los salteadores, para hacerse invisibles de la gente armada. (Rodríguez Marín en *Deleito y Piñuela*, 1998: 98)

Además, el tema de la criminalidad en la Sevilla del siglo XVI, ya había aparecido en diversas obras de la época. Es curioso, pero al final del episodio de Grisóstomo y Marcela, Vivaldo y sus amigos le piden a Don Quijote:

se viniese con ellos a Sevilla, por ser lugar tan acomodado a hallar aventuras, que en cada calle y tras cada esquina se ofrecen más que en otro alguno. Don Quijote les agradeció el aviso y el ánimo que mostraban de hacerle merced, y dijo que por entonces no quería ni debía ir a Sevilla, hasta que hubiese despejado todas aquellas sierras de ladrones malandrines, de quien era fama que todas estaban llenas (Cervantes, 1998: 145).

Don Quijote rechaza la invitación de ir a Sevilla, una tierra, según dicen, repleta de aventuras, pero del tipo que el caballero prefiere evitar. Tarde o temprano los principales picaros literarios pasarán por allí. Además la organización del crimen llega a ser también tema de diversos relatos y noticias menos literarias y fuera de la tradición picaresca. Es el caso del antológico pasaje de la miscelánea de Zapata, de donde Cervantes puede haber buscado material para construir la Cofradía de Monipodio:

En Sevilla dicen que hay cofradía de ladrones, con su prior y cónsules, como mercaderes. Hay depositario entre ellos, en cuya casa se recogen los hurtos, y arca de tres llaves, donde se echar lo que se hurta y lo que se vende, y sacan de allí para el gasto y para cohecha lo que pueden con su remedio cuando se ven en aprieto. Son muy recatados en recibir que sean hombres esforzados y ligeros, cristianos viejos. No acogen sino a criados de hombres poderosos y favorecidos en la ciudad [y] ministros de justicia. Y lo primero que juran es esto: que aunque los hagan cuartos, pasarán su trabajo, mas no descubrirán los compañeros. Y ansí cuando entre gente de una casa falta algo, que dicen que el diablo lo llevó, levántanselo al diablo, que no lo llevo sino uno de estos. Y de haber cofradía es cierto, y durará mucho más que la señoría de Venecia, porque aunque la justicia entresaca algunos desdichados nunca ha llegado al cabo de la hebra, (en Rey Hazas, 2005: 179)

El texto está fechado entre 1592 – 1595 y fue citado por primera vez por Pellicer en 1797 y, desde entonces, llama la atención de los estudiosos, adquiriendo una dimensión interesante en los estudios de la novela ya que forma parte de algún modo de la genealogía de la novela moderna convirtiendo a la narrativa de las misceláneas en un discurso más con el que dialoga "Rinconete y Cortadillo".

La yuxtaposición de elementos como religiosidad y picaresca aporta a la narrativa características propias de la sátira, lo que ensancha la pluralidad de discursos con los que dialoga la novela. Al reírnos de la cofradía de Monipodio, llena de reglas y santos mandamientos entramos en contacto con una visión de la sociedad hispalense a finales del XVI.

Propia de las prácticas poéticas del Siglo de Oro, la sátira, más que un género literario formal, suele expresarse en diversas formas literarias. Rinconete y Cortadillo exhibe una sociedad descompuesta, en otros términos se centra en la tónica del mundo al revés que se construye sobre todo en la confluencia de personajes y discursos presentes en los sucesos del Patio de Monipodio. La teatralidad de la narrativa favorece la representación de los vicios, lo que se relaciona de algún modo con el origen escénico que Horacio atribuye al género satírico. Al exponer y exagerar las máculas de la sociedad, sus debilidades y pecados, la sátira propone la reprehensión de los vicios, "castiga! ridendo mores", lo que atribuye a la novela, una tonalidad crítica propia del género satírico, que de alguna manera surge desde una perspectiva menos evidente pero que se une de modo interesante a la enigmática moraleja de las últimas líneas de la novela:

(...) Finalmente, exageraba cuán descuidada justicia había en aquella tan famosa ciudad de Sevilla, pues casi al descubierto vivía en ella gente tan pernicioso y tan contraria a la misma naturaleza; y propuso en sí de aconsejar a su compañero no durasen mucho en aquella vida tan perdida y tan mala, tan inquieta, y tan libre y disoluta. Pero, con todo esto, llevado de sus pocos años y de su poca experiencia, pasó con ella adelante algunos meses, en los cuales le sucedieron cosas que piden más lengua escritura; y así, se deja para otra ocasión contar su vida y milagros, con los de su maestro Monipodio, y otros sucesos de aquéllos de la infame academia, que todos serán de grande consideración y que podrán servir de ejemplo y aviso a los que las leyeren. (Cervantes, 2001:215)

La sátira, en el caso específico de Rinconete y Cortadillo es un recurso que le permite aglutinar todas las demás formas discursivas presentes en la novela, creando una especie de unidad en la variedad: literatura picaresca, teatro, oratoria sagrada, la

literatura didáctica de las misceláneas, todos ellos se organizarán dentro del ámbito de la sátira, enriqueciéndola.

De hecho hay una crítica a la banalización de los asuntos religiosos, así como a la ineficacia de la justicia, que permite la existencia de semejante institución. Monipodio reproduce de oídas un discurso religioso precario que revela la ausencia de un conocimiento mínimo de los asuntos de la iglesia, conocimiento que el pícaro Rinconete domina mínimamente para poder, al lado del lector burlarse de la ignorancia del padre de los ladrones.

Semejante crítica aparece destacada por Asunción Rallo Gruss en su trabajo sobre el Cróton, al tratar del undécimo canto:

Muy ligado a este problema está el del pueblo, abandonado por el magisterio de la iglesia y sometido a la superstición de bulas y prácticas externas. Tan abandonado que se entrega gustosamente a los falsos profetas. (1990:25)

En un paralelo podemos destacar en la novela la presencia incidental de ideas erasmistas las cuales formaban parte del pensamiento de los escritores del periodo, ya que uno de los aspectos que más rebelaban a los humanistas era la falta de formación y saberes de los clérigos.

Al estudiar el modo como la novela "Rinconete y Cortadillo" construye su originalidad a través de la composición de elementos de diversas especies literarias es posible poner en evidencia una vez más, uno de los aspectos más trascendentes de la literatura cervantina: la capacidad de dialogar con su contexto literario de forma singular.

Bibliografía

- ARAUJO, Paula Renata de, 2010, Cervantes e a nova arte de novelar em "Rinconete y Cortadillo", São Paulo, Universidade de Sao Paulo.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, 1998, Don Quijote de la Mancha, Barcelona, Editorial Planeta.
- _____, 1997, Entremeses, Ed. Alberto Castilla, Madrid, Akal.
- _____, 2000, Entremeses, Madrid, Espasa Calpe.
- _____, 2001, Novelas Ejemplares, Ed. Jorge García López, Barcelona, Editorial Crítica.
- DELEITO Y PIÑUELA, José, 1998, La mala vida en España de Felipe IV, Madrid, Alianza.
- MOLHO, Maurice, 1968, Introducción al pensamiento picaresco, Salamanca, Anaya.
- RALLO GRUSS, Asunción, 2003, Erasmo y la prosa renacentista española, Madrid, Editorial Laberinto.
- _____, 1990, "Estudio preliminar", in: VILLALÓN, C, El Cróton de Cristoforo Gnofoso, Madrid, Cátedra.
- RICO, F, 1982, La novela picaresca y el punto de vista, Barcelona, Seix Barral, 1982, 3ª ed. REY HAZAS, A, 2005, Poética de la libertad y otras claves cervantinas, Madrid, Eneida, 2005.



PABLO
Rejas

“Deleites imaginados”: ficción y sugestión demoníaca en *El Coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes”

Clea Gerber

Universidad de Buenos Aires

Resumen

El trabajo propone un acercamiento al episodio brujeril del *Coloquio de los perros* en relación con los debates y estereotipos difundidos por la demonología contemporánea en el contexto de la caza de brujas europea. El problema de las condiciones de verosimilitud del discurso, punto central de las discusiones de los demonólogos e inquisidores, constituye una clave a partir de la cual leer la polémica sobre los verosímiles ficcionales que instala la novela.

187

Palabras clave

Cervantes, brujería, demonología, verosimilitud, poética.

Abstract

This article suggests an approach to the witchcraft matter of *El Coloquio de los perros* connected to the debates and stereotypes spread by the current demonology, regarding the witch-hunting activities of Modern Europe. The problem related to the discourse verisimilitude, central subject of demonologists and inquisitors discussions, allows us to understand the quarrel about the fictional verisimilitude of the story.

Keywords

Cervantes, witchcraft, demonology, verisimilitude, poetics.

Introducción

El coloquio de los perros, última de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, ha concitado la atención de numerosos críticos, siendo quizás, después del *Quijote*, una de las zonas de la producción cervantina sobre la que más tinta ha corrido. Esto se debe en parte a que es casi unánimemente reconocida como uno de los textos más literariamente autoconscientes de Cervantes, donde se reflexiona de modo explícito acerca de las posibilidades y límites del acto de narrar.

Pero sin duda una de las mayores atracciones de esta novela laberíntica que es el *Coloquio* radica en el monstruo que se halla en su centro: la bruja Cañizares. En efecto, la estructura de la novela puede calificarse de "laberíntica" ya que, por un lado, fluctúa continuamente entre narración y dialogo (entre el relato lineal de la vida del perro Berganza y las digresiones sobre diversos temas que introducen tanto l como su interlocutor, Cipión), y, por otra parte, constituye una estructura ensamblada con la novela anterior, formando una suerte de juego de cajas chinas. Sabemos que el texto del *Coloquio* consiste en la transcripción de un dialogo entre dos perros oído por el alférez Campuzano en el Hospital de la Resurrección de Valladolid, donde se halla para curarse la sífilis contraída durante su fraudulento matrimonio (el cual constituye el eje de la anteúltima novela de la colección, *El casamiento engañoso*). Por lo mismo, la duda acerca de si el artificio de los perros parlantes se debe al delirio del enfermo subsiste a lo largo de toda nuestra lectura del texto. Y esto se ve subrayado además por el hecho de que la misma se superpone a la de un lector intratextual: el licenciado Peralta, a quien Campuzano ofrece la transcripción del coloquio mientras, significativamente, se dispone a dormir una siesta de la que despertara cuando el otro haya acabado su lectura.

188

Así pues, la cuestión de si debe tomarse por verdadero, imaginado, prodigioso o inverosímil el dialogo entre los perros es uno de los puntos centrales de la novela, y constituye objeto de reflexión para los propios animales, quienes se sorprenden de tener discurso y deciden aprovecharlo para narrar cada uno su vida y experiencias con los humanos (para sumar complejidad a la estructura, la novela se cierra con la promesa de continuidad que supone la transcripción del relato de vida de Cipión).

En este contexto, la aparición de la bruja Cañizares aporta la explicación más fuerte que se da desde el interior del texto al misterio del habla perruna: se trataría en realidad de seres humanos, hijos del parto monstruoso de otra bruja por envidia de una tercera, "la famosa Camacha de Montilla", que los hechizos con sus artes mágicas. Según el relato de la Cañizares, esta hechicera habría dejado cifrada en profecía la futura reconversión de los perros en humanos, y a su turno le recita los versos de la misma al atónito Berganza.

Cabe decir, por tanto, que la bruja se halla en el centro mismo del *Coloquio*: no solo por la posición que ocupa en la morfología de la novela, sino porque la profecía que ella transmite, y que resulta, merced a la peculiar factura del *Coloquio*, un "texto dentro del texto dentro del texto", profundizando la estructura de cajas chinas, lleva a su formulación más extrema los problemas sobre los que se estructura la novela: la naturaleza y usos del lenguaje humano, las modalidades diversas de la interpretación, la verosimilitud.

Si bien muchas de estas cuestiones han sido abordadas por los especialistas, creemos no obstante que no se ha atendido tanto a contextualizar al personaje de la Cañizares en relación con la persecución del crimen de brujería en la época y, sobre todo, con las discusiones doctrinales suscitadas al respecto, las cuales son glosadas con

bastante fidelidad en el *Coloquio* por la propia bruja. Así pues, nuestro interés en este trabajo estará puesto en algunos aspectos del contexto histórico en el que surge la novela, caracterizado por intensos debates generados en torno a la cuestión de la brujería. Intentaremos pensar, a partir de ello, los posibles sentidos que convoca la aparición de la bruja Cañizares y la centralidad que esta adquiere en la novela que oficia de cierre a la colección cervantina.

Nuestra hipótesis preliminar es, por una parte, que el problema de las condiciones de verosimilitud del discurso es uno de los puntos centrales al cual arribaran los debates de los demonólogos e inquisidores acerca de cómo debían tomarse los testimonios de los acusados por el crimen de brujería, y ello puede constituir una clave más a partir de la cual leer la polémica sobre los verosímiles ficcionales que instala la novela.

Por otro lado, si tenemos en cuenta el lugar de la bruja Cañizares en el *Coloquio*, como centro de atracción y lugar de generación de la trama, y lo relacionamos a su vez con ciertos rasgos "demoniacos" que pueden hallarse en las figuras de narradores cervantinos (Forcione, 1970; 1984), cabe preguntarnos si el problema de los límites del poder natural del hombre, evocado a través del universo de prácticas mágicas de las brujas, no nos indica también –como otras veces en la obra de Cervantes– la formulación de una poética. En esta línea, analizaremos la vinculación que puede establecerse a partir del texto entre los "vuelos de la fantasía" que describe la bruja al referirse al aquelarre, y la sugestión que comporta la experiencia de la ficción. Esto último constituía una de las preocupaciones centrales en las polémicas de la época sobre la licitud de la lectura, y no casualmente muchos de los escritores moralistas que participaron de ella invocaban al respecto la intervención del demonio, por lo que también resultara productivo poner la novela en diálogo con este debate.

La caza de brujas: orígenes y debates

El fenómeno de la caza de brujas europea se inicia en la tercera década del siglo XV, en el área de los Alpes occidentales (Ginzburg, 1989: 63-82). Sin embargo, las creencias populares relacionadas con lo que después fue codificado como crimen de brujería se remontan mucho más atrás en el tiempo, así como los conflictos, tanto de índole psicológica como social, e incluso económica, relacionados con la existencia de profesionales de la magia (Tausiet, 2000: 27). Lo que resulta determinante para situar los orígenes de la persecución es el cambio de actitud hacia estas creencias por parte de la Iglesia, que paso de considerarlas ensueños imaginativos a los que no debía otorgarse crédito alguno a percibirlos como amenazas al orden establecido. En particular, el auge de la magia "culto" a partir de los siglos XII y XIII y el éxito obtenido por ciertas herejías, entre las que destaco la de los cataros o albigenses, pusieron a la Iglesia en guardia, y si bien poco o nada tenían que ver con los ritos propios de la magia popular y las creencias supersticiosas, la evolución doctrinal y legal que se estaba produciendo con respecto a la alta magia y las herejías influyo más tarde en la doctrina y las leyes aplicadas a la brujería y la superstición (Tausiet, 2000: 34-39). La magia llevo de hecho en el siglo XIV a asociarse con la herejía. Con el tiempo, alcanzaría gran desarrollo en los tratados teórico-jurídicos de la época la idea de pacto con el Demonio, que dio una solución al problema de deslindar cual era la magia que habría de considerarse "herética". La acusación de pacto expreso o tácito con el Diablo llevo a ser la base de las persecuciones judiciales contra la brujería.

Sin embargo, tal como lo ha precisado María Tausiet, desde la perspectiva de los aldeanos que servían como testigos, "los acusados eran los artífices, no del Mal en un sentido teológico, sino de la Desgracia" (2000: 20). La construcción del Demonio como ente sobrenatural único responsable de los fenómenos en torno a los cuales gravitaba la creencia popular en la brujería (el daño a animales o personas, la pérdida de las cosechas, entre otros) fue impuesta por la institución eclesiástica por sobre la variedad de "demonios" (no necesariamente maléficos) que poblaban la mentalidad campesina y que se fueron transformando paulatinamente en el Maligno, oponente único a la medida del dios monoteísta¹. Es decir que la brujería como fenómeno popular se distanciaba, en este aspecto, de la versión de la Iglesia, la cual acabaría no obstante por imponerse.

En los pequeños enclaves rurales, el mito de la brujería resultaba en sus orígenes un mecanismo eficaz ante una realidad cotidiana plagada de adversidades, pues permitía responsabilizar a ciertos individuos (generalmente mujeres) por las desgracias que afligían a la comunidad. El "recurso a lo imaginario", tal como lo denomina Tausiet, proporcionaba una vía de escape ante la fragilidad de la existencia campesina. Según su argumentación, si la brujería no hubiera cumplido tal función para el conjunto de la sociedad, hubiera sido imposible que se hubiese podido alcanzar con tanto éxito una persecución institucional basada en la colaboración popular a través de denuncias lanzadas por unos contra otros (2000: 23).

Ahora bien, a partir de la noción de pacto diabólico difundida a través de numerosos tratados y manuales –género floreciente en la época–² se fue desarrollando una extensa mitología en torno a la brujería. Una de las construcciones imaginarias más conocidas al respecto fue el *sabbat* o aquelarre, reunión periódica con el Diabolo llevada a cabo por los enemigos de Dios, donde se celebraba un ritual contrario al Cristianismo. Las abigarradas descripciones de estas ceremonias varían según los distintos autores, pero en casi todas se destacan la iniciación ritual, el exceso de comida y bebida, la danza y las actividades sexuales, incluyendo la copula con el demonio, que adoptaba para ello diversas figuras, entre las que sobresale la de macho cabrío. Tal como señalan los historiadores, el aquelarre fue pareciéndose cada vez más a una ceremonia de inversión de la liturgia cristiana.³ Esto se aprecia con claridad en el *Tratado de las supersticiones y hechicerías y de la posibilidad y remedio dellas*, de Fray Martín de Castañeda (1529), donde se explica que al beso de los fieles al Papa en

190

¹ Según Tausiet, el plural "brujas" en boca de algunos testigos de los procesos delata el origen legendario de las mismas, previo a la simbolización emprendida por la Iglesia (eran consideradas seres fantásticos, probablemente relacionados con números paganos, y no necesariamente de accionar negativo para la sociedad). Y lo mismo sucede con las imágenes de lo diabólico con las que contaba la cultura popular, referidas a los "demonios" como colaboradores que con frecuencia prestaban su apoyo en las duras tareas de los hombres (Tausiet, 2000: 265). La progresiva conformación de la imagen del Maligno sirvió a los fines de fortalecer el monoteísmo, al que se le dio a partir del siglo XV un cariz mucho más extremo (41).

² María Jesús Zamora Calvo consigna un catálogo de los mismos en "Las bocas del diablo. Tratados demonológicos en los siglos XVI y XVII" (2008).

³ Ha habido quienes hipotetizaron sobre la supervivencia de un antiguo culto precristiano en relación con el fenómeno del aquelarre. La representante principal de esta tendencia fue Margaret Murray y logro extraordinaria aceptación, si bien actualmente se encuentra muy desacreditada. Más allá de que alguna corriente historiográfica ha sostenido la realidad efectiva de la satánica conspiración de las brujas contra el orden cristiano, otros intentos de señalar fenómenos históricos reales detrás de la feroz represión judicial de la brujería moderna tendieron a considerar que el colectivo perseguido por los cazadores de brujas era el universo de pequeños productores rurales oprimidos por el feudalismo, quienes habrían tomado la decisión de tributar honores divinos al principal adversario del dios de sus enemigos. Por su parte, otro modelo analítico defendió la persistencia de complejos folclóricos arcaicos en el campo europeo tardo-medieval, cuyo origen último remitiría a una hipotética civilización indoeuropea primordial. Un resumen detallado de estas distintas posturas historiográficas en Campagne (2009).

señal de obediencia se correspondía inversamente el beso al Demonio en "la parte más deshonesta", las unciones sagradas (como el sacramento de la extremaunción) hallaban su contrapartida diabólica en los ungüentos para volar y a la señal de los místicos correspondía la "marca" que llevaban las brujas en el cuerpo como signo del pacto, entre muchas otras inversiones. El *sabbat* constituye por tanto un buen ejemplo de la interacción de fuentes populares y cultas en torno a las concepciones sobre brujería, pues resulta improbable que estas detalladas descripciones aqueriarías procedieran del imaginario de los propios participantes, sino que más bien constituyen una reelaboración de ciertos elementos folclóricos en función del estereotipo demonizado difundido por jueces y teólogos.

Es importante subrayar que en España la caza de brujas nunca adquirió real importancia y los estereotipos mencionados no tuvieron, en consecuencia, tanta difusión. Los estudiosos concuerdan en que ello se debió principalmente a la oposición a este tipo de persecuciones demostrada por la Inquisición, oposición que resultaba excepcional en un contexto europeo de singular severidad para con los asistentes a la sacrílega asamblea, y que se diferenciaba también de la dureza que demostraban las autoridades seculares hacia los acusados por brujería.⁴ No obstante ello, puede señalarse un hito que marcara un antes y un después en el desarrollo de la caza de brujas en España: los procesos de las brujas de Zugarramurdi, que condujeron a la ejecución de seis individuos en el auto de fe de Logroño, en noviembre de 1610. La importancia de este juicio radica en el gran número de procesados, en la cantidad de regiones afectadas por visitas e interrogatorios y en la polémica desatada entre los inquisidores (Campagne, 2002: 467). A su vez, la detallada descripción del aquelarre obtenida a partir del mismo constituye uno de los pocos testimonios de la penetración en España de los estereotipos de la demonología continental (Tausiet, 2000: 47)⁵. Finalmente, hay que señalar que gracias a la decisiva intervención del inquisidor Alonso de Salazar y Frías, el proceso logroñés marca el comienzo del fin de la caza de brujas en España.

En efecto, los excesos cometidos durante los juicios fueron denunciados por Salazar y Frías, uno de los tres inquisidores actuantes, a través de extensos memoriales remitidos al Consejo Supremo de la Inquisición, que se sumarían a los informes enviados por el humanista Pedro de Valencia. Como resultado de los mismos, la Suprema elaboró un documento que prácticamente acabaría con la caza de brujas en territorio español: las instrucciones del 29 de agosto de 1614 en las que se oficializaba definitivamente la actitud de cautela ante las acusaciones de brujería⁶. Sin considerar imposi-

⁴ Tausiet se interesa especialmente en desmitificar la supuesta "tolerancia" de la Inquisición española, cuyo punto culmine serían las instrucciones de la Suprema tras el proceso logroñés, "admirable documento", según Henry Charles Lea. Ella argumenta que dicha tolerancia se puede advertir ya a lo largo de la centuria anterior, y que no refleja sino el desinterés del Consejo de la Suprema por un asunto que se considera pérdida de tiempo en relación con otras cuestiones más acuciantes. En una carta del Consejo de la Suprema al inquisidor Juan González, fechada en 1537, se lee: "proceder en semejantes cosas (...) podría ser perjudicial al Santo Oficio porque se impiden los negocios principales de herejía por ocuparse de cosas dista calidad". Esto reafirma según ella la tesis de que la finalidad de la Inquisición española, a pesar de su naturaleza religiosa, fue principalmente política y social (2000: 58-60).

⁵ Ello puede explicarse por la influencia que tuvo en este proceso la persecución impulsada por Pierre de Lancre en las tierras francesas al otro lado de los Pirineos. María de Ximildegui, la mujer que inicia la psicosis bruñeril de Zugarramurdi, venía, de hecho, de Francia (Henningesen, 1983: 28).

⁶ Dos puntos destacables de las mismas son la indicación de que los curas y predicadores debían enseñar al pueblo que el origen de las tormentas se hallaba en los pecados de los hombres y no en la conjura de las brujas, y la recomendación de evitar por todos los motivos difundir esta clase de historias, ya que Salazar había destacado en su informe que "no hubo brujos ni embrujados en el lugar hasta que se comenzó a tratar y escribir de ellos" (Henningesen, 1989: 9) a la vez que daba una gran importancia a la sugestión colectiva producida por los sermones (Caro Baroja, 1995: 238).

bles los vuelos, las asambleas y procesiones nocturnas, las instrucciones establecían la imposición de silencio, la actitud de prudencia y la exigencia de un análisis crítico de las pruebas y testimonios, de modo tal que convirtieron finalmente a la brujería en un crimen prácticamente imposible de probar (Campagne, 2002: 477).

Fabían Campagne no vacila en calificar a la caza de brujas europea entre los siglos XV y XVII como "uno de los acontecimientos más enigmáticos en la historia de la cultura occidental" (2002: 461). Existe sin embargo, según el historiador, un elemento que permite unificar los diversos procesos de brujería incoados en Europa a lo largo de más de tres siglos: la apocalíptica noción de una activa conspiración del demonio contra los fundamentos mismos del *ordo christianus*. En este contexto podemos comprender la importancia que adquirió el *sabbat* en el nuevo estereotipo demonizado de la bruja: la asamblea nocturna era la expresión perfecta de la conjuración de las maléficas (Campagne, 2002: 463).

Ahora bien, la penetración del estereotipo demonizado del *sabbat* se ve acompañada desde sus comienzos de un intenso debate, que aparece evocado explícitamente en el *Coloquio* en palabras de la bruja Cañizares:

Hay opinión que no vamos a estos convites sino con la fantasía en la cual nos representa el demonio las imágenes de todas aquellas cosas que después contamos que nos han sucedido. Otros dicen que no, sino que verdaderamente vamos en cuerpo y en anima; y entrambas opiniones tengo para mí que son verdaderas, puesto que nosotras no sabemos cuándo vamos de una o de otra manera, porque todo lo que nos pasa en la fantasía es tan intensamente que no hay diferenciarlo de cuándo vamos real y verdaderamente. Algunas experiencias desto han hecho los señores inquisidores con algunas de nosotras que han tenido presas, y pienso que han hallado ser verdad lo que digo (Cervantes, 1994: 340)⁷.

192

En efecto, los distintos manuales escritos por demonólogos y reprobadores de supersticiones que florecían en la España del periodo se encontraban con el problema de si debía otorgarse o no credibilidad al hecho de que las brujas se trasladaran corporalmente al *sabbat*. En muchos casos se terminó adoptando una postura mixta, concediendo que se trataba en ocasiones de engaño o ilusión diabólica, pero que a veces podía ocurrir realmente, pues la potencia natural del demonio así lo permitía. La demonología extremista del magistrado francés Pierre de Lancre había llegado de hecho a postular que el demonio fabricaba simulacros de las personas acusadas, por lo que estas podían trasladarse a la asamblea nocturna sin que nadie notase que faltaban de su lecho. Ante ello, Pedro de Valencia sostenía en su informe a la Suprema que la combinación de ambas teorías –asistencia corporal o en espíritu– permitía fundamentar los peores excesos. Si testigos afirmaban que habían visto a un acusado durmiendo en su lecho, se recurría a la teoría de la asistencia en espíritu. Si el acusado no podía presentar coartada convincente, se recurría a la teoría de la asistencia corpórea:

...para esta prudente cautela propondré las dificultades que en los dos modos (...) cada uno de por sí me ofrecen, y más en ambos juntos, que vienen a ser como juego de corregüela; que si se alegan experiencias y pruebas contra uno, respóndese con el otro, y al troceado, y se frustran todas las probanzas, se cierra la puerta a descargos mayores y menores y ni basta probar coartada negativa ni

⁷ Las citas del Coloquio de los perros provienen de la edición de las Novelas Ejemplares de Cervantes preparada por Harry Sieber (Barcelona, Altaya, 1994, tomo II). En adelante se utilizara siempre esta edición, indicando entre paréntesis el Numero de página correspondiente.

hay remedio, sino que todo el mundo está expuesto a peligro de falsa delación (*apud*. Campagne, 2002: 507).

Como se ve, el humanista está denunciando un círculo vicioso, en virtud del cual la verdad de los discursos nunca es puesta en duda a partir del supuesto de que el demonio tiene potencia para hacer las cosas que le imputan⁸. Frente a ello, los informes de Salazar y Frías constituyen un ataque directo al sostén de la doctrina de sus adversarios, pues logra salir del círculo insistiendo en que la potencia del demonio para trasladar por los aires a las brujas no supone que el vuelo nocturno ocurra necesariamente:

Tampoco aprovecha repetir a menudo la teoría de lo que deba ser el Demonio, pues ninguno pone duda en sus facultades sabidas, sino en que lo haya hecho con los puntos particulares que acá se le atribuyen (...) sin extender el argumento tan descuadernadamente a decir que pues pudo ser, que efectivamente lo sea (*apud*. Campagne, 2002: 504).

Podemos ver, entonces, que el núcleo problemático último al cual arribaran las discusiones de jueces y demonólogos versa acerca de la distinción entre *posibilidad* y *realidad*. Los intensos debates sobre la brujería terminaran sentando la diferencia entre ambos órdenes, contribuyendo de modo decisivo a la fundación de lo que Campagne (2003) llama el "moderno sentido cristiano de lo imposible". Y ello reviste enorme importancia a la hora de calibrar el sentido que adquiere la alusión a estos debates en *El coloquio de los perros*, donde la cuestión de la verosimilitud y los límites de lo real, lo posible y lo imposible se tematizan, como veremos, a lo largo de toda la novela.

El debate sobre la brujería en primera persona: *El coloquio de los perros*

193

Un primer dato a retener en lo que respecta al personaje de la Cañizares es que aparece ligada ya desde su disposición estructural a la expresión de un debate poético, pues configura, en el final de la colección de *Novelas Ejemplares*, la contracara de la bella gitana Preciosa en la novela de apertura, quien constituía una personificación perfecta de la poesía. Como ha señalado Forcione, la vieja bruja, de igual modo que la gitanilla, tendrá mucho que ver con la reflexión literaria que se da en el seno de la propia novela, en la cual se enfoca desde un ángulo distinto la cuestión de los poderes de la poesía. En efecto, en más de uno de sus numerosos momentos autorreferenciales, el *Coloquio* proclamara su interés en explotar el potencial estético de lo feo (1984: 5). Así pues, la monstruosa imagen del pulpo y sus tentáculos expansivos, utilizada en el texto para aludir a las continuas digresiones que el dialogo perruno establece en relación con la historia de vida de Berganza, da cuenta de la forma explícitamente caótica que busca asumir la novela, con el añadido de que vincula el artificio narrativo a lo desordenado y bestial, en abierta oposición a las referencias comunes en la preceptiva renacentista acerca de la armonía de la obra literaria.

En efecto, la proliferación de diferentes niveles de historias-tentáculos resulta una imagen del todo acorde a la compleja estructura de esta novela. Como hemos ya apuntado, *El coloquio* se presenta como un texto creado desde la novela anterior,

⁸ Tal situación llega al vicio extremo cuando Martin del Rio directamente invierte el argumento de la facción más cautelosa y plantea que en los casos en que se trataba de ilusión, el demonio engañaba a las brujas con el fin de impulsar a los jueces a creer que los vuelos son siempre ilusorios, castigándolos así por su escepticismo.

por lo que la colección de *Ejemplares* concluye, significativamente, con una escenificación del acto de lectura. Por lo mismo, el problema que recorre toda nuestra novela, concerniente a la verosimilitud de lo que en ella se narra, se complejiza aún más al exponerse de tal modo su carácter de artificio construido (y para peor, cuyo artífice es un enfermo que duda de su propia percepción de los hechos). Más aun por cuanto, al adentrarnos en la lectura del *Coloquio*, vemos que una serie de elementos replican y expanden los de la historia marco: nos hallamos una vez más ante un diálogo entre dos amigos (aquí los perros Cipion y Berganza), en donde uno de ellos narra su vida y desgracias mientras el otro escucha y pronuncia juicios no solo sobre la historia, sino sobre el modo de narrarla. Es decir que se trata en cierto modo –y varios críticos así lo han señalado– de la escenificación de un intercambio entre un narrador, o aspirante a narrador, y un crítico literario. Esta estructura en profundidad resulta de suma importancia para calibrar el episodio de la bruja, ya que la Cañizares es el único personaje que, al igual que Campuzano y Berganza, relata su historia en primera persona. Y, consecuentemente, su discurso constituye el último eslabón en torno a la reflexión sobre la ficción, la verosimilitud, el engaño y la sugestión de la fantasía, por lo que, al concentrarnos en sus palabras, podremos acercarnos al núcleo del “misterio” en torno al cual gira la novela⁹.

En principio, ya en la primera intervención de la vieja –increpando al atambor, quinto amo de Berganza– quedan delineados los contornos de tan singular personaje:

¡Bellaco, charlatán, embaidor e hijo de puta, aquí no hay hechicera alguna! Si lo decís por la Camacha, ya ella pago su pecado, y esta donde Dios se sabe; si lo decís por mí, chocarrero, ni yo soy ni he sido hechicera en mi vida; y si he tenido fama de haberlo sido, merced a los testigos falsos, y a la ley del encaje, y al juez arrojadizo y mal informado; ya sabe todo el mundo la vida que hago, en penitencia, no de los hechizos que no hice, sino de otros muchos pecados, otros que como pecadora he cometido. Así que, socarrón tamborilero, salid del hospital: si no, por vida de mi santiguada que os haga salir más que de paso (335-336).

La descripción que de ella se da en el texto coincide con los registros históricos en relación con el tipo de individuos que cargaban más fácilmente con la acusación de brujería: se trata de un anciana (el perro explicita al presentarla que era “de más de setenta años”), al parecer sola (es la última que queda de la “comunidad” que conformaba con la Camacha y la Montiel¹⁰) y presumiblemente pobre (luego explicara que en el pasado se dedicaba junto a sus compañeras a menesteres “celestinescos” asociados a clases bajas, mientras que ahora vive de limosnas obtenidas en el hospital). Si bien no queda explícito en el texto, es posible que haya tenido que atravesar un proceso judicial como resultado del cual se viera obligada a servir de hospitalera, en penitencia, según ella misma admite, de “muchos pecados”¹¹. Importa destacar que la vieja ofrece

⁹ Ya en el prólogo se alude al misterio que involucra a las Novelas ejemplares: “Solo esto quiero que consideres, que pues yo he tenido osadía de dirigir estas novelas al gran Conde de Lemos, algún misterio tienen escondido que las levanta” (53). Además de la referencia al tópico de la corteza y el meollo, en alusión al fruto escondido que depararía la lectura, cabe destacar la mención del gesto de “levantar”, que reaparece de modo explícito en la profecía de la bruja Camacha, la cual augura la reconversión de los perros en humanos cuando sean abatidos los soberbios y levantados los humildes.

¹⁰ Ver al respecto el artículo de Hutchinson (1992).

¹¹ Cabe mencionar que Leonor Rodríguez, “la Camacha”, cuya existencia aparece documentada en los archivos inquisitoriales (Huerga, 1981), fue acusada de hechicería y tratos con el demonio y entre las penas que se le impusieron se incluía el servicio durante dos años en un hospital público.

un descargo a su situación atribuyéndola a testigos falsos y jueces ignorantes o arbitrarios, ya que, como hemos visto, los procesos por brujería se caracterizaban por los constantes vicios de procedimiento.

Tras este alegato de la Cañizares, Berganza quedara solo con la vieja, quien le revela entonces que ha sido amiga de la Montiel, su madre, y ha oficiado de partera en el nacimiento canino, el cual se debe, según su testimonio, a las artes mágicas de la Camacha de Montilla, hechicera única en su oficio. Al describir los poderes que esta poseía, la Cañizares insiste especialmente en su capacidad de provocar metamorfosis:

Tuvo fama que convertía a los hombres en animales, y que se había servido de un sacristán seis años, en forma de asno, real y verdaderamente, lo que yo nunca he podido alcanzar como se haga, porque lo que se dice de aquellas antiguas magas, que convertían los hombres en bestias, dicen los que más saben que no era otra cosa sino que ellas, con su mucha hermosura y con sus halagos, atraían los hombres de manera a que las quisiesen bien, y los sujetaban de suerte, sirviéndose dellos en todo cuanto querían, que parecían bestias (337).

Vale la pena detenernos en la duda que la Cañizares manifiesta acerca de la capacidad de la Camacha para provocar la transformación de hombres en bestias, y su sugerencia de que dicha transformación podría ser en realidad una figura de discurso que daría cuenta de la animalización humana. Como indicara Ruth El Saffar, ello apunta hacia las implicancias morales de la historia perruna en relación con el comportamiento bestial del autor-personaje Campuzano: de este modo se nos invita a preguntarnos no si los perros pueden comportarse como hombres, sino si los hombres, bajo la influencia del Diablo, pueden portarse como perros (1976: 63). Si bien para el caso de Berganza la vieja considera la vía de la metamorfosis ("Pero en ti, hijo mío, la experiencia me muestra lo contrario: que sé que eres persona racional y te veo en semejanza de perro..."), se permite sugerir otra posibilidad: "...si ya no es que eso se hace con aquella ciencia que llaman *tropelia*, que hace parecer una cosa por otra" (337). Hay que destacar que palabra "tropelia", si bien llega a asociarse en la época a engaños y estafas, deriva de una noción de gran importancia para el sentido de esta colección de novelas: la de "eutropelia" o "eutrapelia", virtud aristotélica consistente en cultivar el justo medio en actividades relacionadas con bromas o con juegos, y que remite, según señalara Wardropper, al programa expresado en el prólogo de Cervantes a las *Ejemplares*¹². En cualquier caso, el "hacer parecer unas cosas por otras" aparece ligado al uso del lenguaje, ya que la mayoría de los engaños llevados a cabo por los personajes del *Coloquio* son posibles merced a la manipulación lingüística, cualidad que se subraya en aquellos que narran su historia en primera persona, como la Cañizares¹³.

195

¹² Allí se compara a las novelas con "una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse (...) porque los ejercicios honestos y agradables, antes aprovechan que dañan". Esta virtud es lo que el padre Juan Bautista elogia en su aprobación de 1612: "y supuesto que es sentencia llana del angélico doctor Santo Tomas, que la eutropelia es virtud, la que consiste en un entretenimiento honesto, juzgo que la verdadera eutropelia esta en estas Novelas". Wardropper concluye que las tropelias presentes en casi todas las novelas aluden a dicho programa: "la tropelia resulta ser el modo artístico escogido por Cervantes para expresar novelísticamente la eutrapelia" (1980: 165).

¹³ En este sentido, Johnson ha enfatizado el hecho de que una de las mayores diferencias entre el personaje y las brujas históricas es precisamente de orden lingüístico: la Cañizares es un sujeto de discurso, un "yo" que se genera a sí misma a partir de su propia palabra, y por tanto, "as she exists in the text, Cañizares really is empowered" (1991: 21).

Los "coronistas del diablo" y la sugestión de la ficción

Sea cual fuere, en todo caso, la explicación de la animalidad de Berganza (una figura de discurso, una metamorfosis real, una consecuencia de la "ciencia que llaman tropelía"), en cualquiera de las posibilidades sugeridas su estado perruno se debe, según explica la Cañizares, a las artes brujeriles. Y ello apunta, en última instancia, a la intervención del Demonio. Esto no debe sorprendernos si tenemos en cuenta que un aura satánica envuelve a muchos de los personajes cervantinos que asumen el rol de narradores o poetas —es decir, autores de ficción— rasgo que ha sido señalado tempranamente por Forcione¹⁴. Así pues, si el eje Campuzano-Berganza-Cañizares —es decir, las tres autobiografías en primera persona— configura el *locus* del narrador en el *Coloquio*, vemos que el engaño y las tropelías que signan el recorrido de sus relatos, así como las constantes dudas de los personajes acerca de su propia percepción de las cosas, desembocan, como su origen último, en el Demonio, padre de la mentira:

Muchas veces le he querido preguntar a mi cabrán que fin tendrá vuestro suceso; pero no me he atrevido, porque *nunca a lo que le preguntamos responde a derechas, sino con razones torcidas y de muchos sentidos*. Así, que a este nuestro amo y señor no hay que preguntarle nada, porque *con una verdad mezcla mil mentiras* (...). Con todo esto, nos trae tan engañadas a las que somos brujas, que, con hacernos mil burlas, no le podemos dejar (339, subrayado nuestro).

196

La idea de la ficción como arte del demonio, precisamente por cuanto confunde los territorios de la verdad y la mentira, no era nueva en la época, sino que la encontramos en muchas de las diatribas contra los "peligros" que entrañaba el ejercicio de la lectura, compuestas por los intelectuales más destacados del momento: teólogos, filósofos, humanistas, y hasta algunos escritores. Así, por ejemplo, Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, el primer cronista del Nuevo Mundo, que había publicado la traducción de un libro de caballerías en 1519, más tarde los condeno por ser "una de las cosas con quel diablo embauca e enbelesa y entretiene los neçios, y los aparta de las leijones honestas y de buen ejemplo" (*apud*. Ife 1992: 19). Por su parte, Juan Sánchez Valdés de la Plata público en 1598 la *Crónica e historia general del hombre*, en cuyo prologo considera a los libros de ficción como "sermonarios de Satanás" e indica que sus lectores: "...no sacan otro provecho ni otra doctrina sino hacer habito en sus pensamientos de mentiras y vanidades, que es lo que mucho el diablo siempre codicia, para que con estas ponzoñas secretas, y sabrosas, las aparte del camino verdadero de Jesucristo, nuestro Redentor" (*apud*. Ife, 1992: 20). Los ejemplos podrían multiplicarse, pero vale la pena mencionar, por su relación directa con los fenómenos de inversión atribuidos a la "iglesia diabólica" a los que nos hemos referido anteriormente, un elocuente párrafo de Juan Luis de la Cerda, quien se ocupa de los libros de ficción en su *Vida política de todos los estados de mujeres* (1599), principalmente en el capítulo quinto de la Primera Parte: "De el daño que hace en las doncellas la leccion de los libros profanos y de mentiras y de el provecho que de los buenos y sanctos libros se saca" (2010:57). Allí leemos:

¹⁴ Forcione sostiene, con relación a las figuras de poeta cervantinas: "Nearly all of them are tainted with criminality; they glory not in the act of edification but rather in the act of deception; any supernatural connections which they may have are infernal; and their abode is not the city, but some underworld kingdom which is opposed to all conventional values" (1970: 306).

El demonio, que con gran soberbia dijo en el cielo que quería ser semejante a Dios, como obstinado en su malicia, siempre porfía en todo lo que puede igualarle con él y remedarle. Y así, viendo que tiene Dios Evangelistas y Coronistas de sus hechos, y que hay escritores de libros sanctos, el también quiere tener sus coronistas, así como Dios, para que los que componen estos libros profanos le sirvan, enseñando a pecar, y lo que han de hacer para ir al infierno, así como los siervos de Dios y Coronistas de Jesucristo enseñan a los cristianos con buenos libros lo que han de hacer para salvarse. En todas maneras debe huir la doncella y todo cristiano de leer autores lascivos y deshonestos, y aquellos mayormente que tratan de amores profanos, ora los tales amores sean por buen fin (como sería por contraer matrimonio) ora no lo sean; (2010:58).

Como se ve, la ficción resulta desconcertante en una época acostumbrada a la autoridad de los libros y a la veracidad de sus autores¹⁵, y ello facilita su asociación con las mentiras del Demonio. Tal como señala Ife, el vocabulario crítico de la época está lleno de palabras asociadas a la falsedad ("mentiras", "fabulas", "apócrifos" y similares) o a la vanidad y vacuidad (1992: 32). También se la vincula al delirio irracional: en el prólogo a la *Historia etiópica* de Heliodoro, Jacques Amyot describe algunas obras de ficción como "sueños de algún enfermo que desvaría con la calentura", lo que recuerda la posibilidad latente en *El coloquio de los perros* de que todo lo narrado sea producto de la febril imaginación del Alférez Campuzano.

Una nota común a casi todos los discursos de quienes se levantaron contra el peligro de la lectura es la insistencia en el poder de sugestión que esta genera. Palabras como "encantar", "maravillar", "embelesar" y "suspender" se hallan constantemente en los relatos sobre los efectos de los libros. La invasión de la mente racional por la irrealidad de la ficción queda resumida en una elocuente frase de Juan Luis Vives: "¿Qué locura es verse poseído y arrastrado por estos libros?" (*Quae insania est, iis duci, aut teneri?*, [apud. Ife 1992: 37]). Tal como señala Ife, el alegato contra la ficción adquiere en este punto un tono metafísico: "si los frutos de la imaginación son más peligrosos que la realidad, es porque resultan más convincentes y adoptan una forma compleja de existencia como realidad alternativa" (1992: 31). La promesa de escape hacia una "realidad alternativa" es pues, el núcleo último de la seducción que ejerce la ficción, y allí puede verse el vínculo con la sugestión demoniaca, que genera análogos placeres según la elocuente explicación que nos brinda la Cañizares en el *Coloquio*:

...la costumbre del vicio se vuelve en naturaleza, y este de ser brujas se convierte en sangre y carne, y en medio de su ardor, que es mucho, trae un frío que pone en el alma tal, que la resfría y entorpece aun en la fe, de donde nace un olvido de sí misma, y ni se acuerda de los temores con que Dios la amenaza ni de la gloria con que la convida; y, en efecto, como es pecado de carne y de deleites, *es fuerza que amortigüe todos los sentidos, y los embelese y absorte*, sin dejarlos usar sus oficios como deben (...) quiero decir que aunque los gustos que nos da el demonio son aparentes y falsos, todavía nos parecen gustos, y *el deleite mucho mayor es imaginado que gozado*, aunque en los verdaderos gustos debe de ser al contrario (342-343, subrayado nuestro).

¹⁵ Cabe señalar que existía una tradición en defensa de las mentiras ingeniosas tras las que se oculta una verdad para protegerla del menosprecio del vulgo (como las fabulas o parábolas). Aun en estos casos, la ampliación del público lector trajo aparejada la falta de control sobre la recta decodificación de su sentido. No en vano la mayoría de los moralistas se refiere obsesivamente a las lectoras femeninas, a las que se supone presa fácil de la confusión entre verdades y mentiras.

Como se ve, los temidos efectos del pacto de lectura, que desvelaban a los moralistas, resuenan en esta descripción de la vieja del proceso por el cual su alma se abandona, "embelesada", a un placer que sabe falso pero no por ello menos delicioso. Ambas prácticas trasuntan un mismo peligro, que no es otro que el de los efectos incontrolables de la imaginación.

En relación con ello, nos parece pertinente el comentario de Ruth El Saffar en relación con la diferenciación que la Cañizares establece entre "hechicería" y "brujería", reivindicando esta última, mientras desea no obstante distanciarse de la primera. En efecto, al comienzo de su discurso, la vieja aclaraba: "...he querido dejar todos los vicios de la hechicería en que estaba engolfada muchos años había, y solo me he quedado con la curiosidad de ser bruja, que es un vicio dificultosísimo de dejar" (338). Más allá de las diferencias que pueden trazarse entre ambas prácticas desde una mirada historiográfica¹⁶, El Saffar señala, atendiendo al funcionamiento de este discurso al interior del propio texto, que pareciera deducirse de las palabras de la bruja una diferencia entre el compromiso directo con el presente (que caracterizaría a la hechicería) y los vuelos de la fantasía a través de los cuales se puede escapar del presente, asociados a las prácticas brujeriles (1976: 64). Esta interpretación resulta productiva en tanto permite explicar por qué la vieja se aferra con tanto ahínco a sus fantasías sabbaticas, a pesar de haber expresado el deseo de dejar las malas obras ("Quisiera yo, hijo, apartarme deste pecado, y para ello he hecho mis diligencias: heme acogido a ser hospitalera..."). A su vez, ello nos permite subrayar una vez más la asociación de la Cañizares con los personajes "autorales", que tienen voz para narrar su propia historia, y que tanto en esta novela (Berganza, Campuzano) como en otros textos cervantinos (don Quijote es probablemente el personaje paradigmático) encuentran en la ficción autobiográfica un modo de *reescribir* las carencias de la vida cotidiana.

198

La hibridez demoniaca y el espacio liminar de la escritura cervantina¹⁷

Ahora bien, cabe señalar que, al margen de esta visión de época en relación con los peligros de la ficción en general, la obra cervantina se caracteriza por un rasgo peculiar –del cual el *Coloquio* es uno de los mayores exponentes– que facilita su asociación con lo demoniaco. Nos referimos a la construcción, en muchos pasajes de sus textos, de un espacio híbrido, donde se mezclan ficción, meta ficción y realidad, vida y literatura. Las dos partes del *Quijote*, donde los personajes de la segunda han leído y comentan la primera, son una muestra obvia de ello, y también muchos de los episodios internos de dicha novela explotan esta característica. Pero hemos visto que el *Coloquio* también se caracteriza por una marcada autorreferencialidad y una constante reflexión sobre la naturaleza engañosa de la "realidad". La pregunta por lo verdadero, lo falso y lo verosímil recorre la novela desde sus comienzos, cuando los mismos perros se muestran asombrados de su capacidad de discurso, como evidencian las palabras de Cipion: "me doy a entender que este nuestro hablar tan de improviso cae debajo del número de las cosas que llaman portentos, las cuales, cuando se muestran y parecen, tiene averiguado la experiencia que alguna calamidad grande amenaza a las gentes" (300).

Como se ve, la cuestión de los límites de lo verosímil aparecerá a su vez vinculada, en el texto, a la de los límites del orden natural. No en vano alude Cipion en el fragmento citado a la creencia en los *portentos*, hechos que por su singularidad

¹⁶ Ver al respecto Caro Baroja (1992; 1995).

¹⁷ Una versión preliminar más breve de este apartado aparecerá en Parodi y Vitali (eds.), en prensa.

eran interpretados como augurios de calamidades, y que escenificaban precisamente el desvío del curso de la naturaleza. Tanto en el orden simbólico como en el natural, el cruce del límite señala hacia el territorio de lo monstruoso. Si recordamos la imagen de los tentáculos expansivos del pulpo, que constituía un guiño autorreferencial hacia la multiplicidad de niveles y desvíos de la historia, resulta interesante constatar que la multiplicación es singularizada por Covarrubias como una de las características distintivas del monstruo, el cual puede formarse a partir de seres que cuentan con atributos multiplicados o fuera de proporción o a partir de múltiples seres combinados en uno solo¹⁸. Así pues, la retórica de lo monstruoso se presenta en el texto no solo bajo la forma del portento perruno o la revelación de la bruja, sino también en el principio de proliferación laberíntica que esgrime como poética narrativa.

El desvío del curso de la naturaleza resulta subrayado de modo obvio mediante los perros parlantes, y el propio Berganza manifiesta su asombro al respecto desde el comienzo mismo de la novela: "Cipión hermano, óyote hablar y sé que te hablo, y no puedo creerlo, por parecerme que el hablar nosotros pasa de los términos de naturaleza" (299). Pero asimismo, a través del tema del engaño de las apariencias que signa su recorrido "picaresco" bajo el servicio a diversos amos, se nos muestra que lo que verdaderamente esta fuera del orden natural es el hombre, convertido en lobo de su propio rebaño, tal como ilustra elocuentemente el episodio de los pastores, que diezmaban el hato que debían cuidar. Y el tema de la animalidad del hombre se entrecruzara a su vez con la cuestión de la verosimilitud poética, si recordamos que todo cuanto Berganza sabía en un principio sobre la vida de los pastores provenía de los libros que leía en voz alta la amiga de su primer amo. Así, la confrontación del mundo idealizado de la literatura pastoril con la sórdida realidad de los pastores atacantes de ovejas lleva a poner en cuestión tanto la verosimilitud del género como la naturaleza misma de la actividad humana. En palabras de Molho: "el Pastor de los libros no solo es lo contrario del Pastor verdadero, sino que además el Pastor verdadero es lo contrario de un pastor" (2005: 244).

199

Así pues, la mezcla de lo humano y lo animal señala también, en última instancia, a esa hibridez entre literatura y vida, ficción y meta ficción, sueño y realidad que caracteriza a esta novela. Recordemos que la naturaleza híbrida era un rasgo distintivo del Demonio, tal como lo explica Ignacio Padilla:

...la monstruosidad de Satanás se basa en la grotesca prevalencia de algunos de sus rasgos angélicos. En su ser –que paradójicamente aspira a negar la unidad ontológica de Dios- *los contrarios se unen sin fundirse del todo*: lo singular y lo plural, lo animal y lo humano, lo masculino y lo femenino forman parte de su caracterización, pero son plenamente distinguibles. Marcadamente sexual, aunque sin género, *Lucifer está hecho de partes, es la pluralidad misma*, la falsa apariencia de lo único, la irremediable subsistencia de lo distinto (2005: 198, subrayado nuestro).

La ambigüedad entre animalidad y humanidad que encarnan los perros parlantes alcanza también a las brujas, seres híbridos por excelencia que desafiaban la posibilidad de definir estrictamente donde comenzaba lo humano y donde lo bestial (Tausiet 2004:47). Y en lo que respecta a la Cañizares, cabe agregar a ello aun otra hibridez

¹⁸ Así lo ha señalado Rogelio Minana, que argumenta: "En suma, tanto los personajes como los episodios más importantes de "El Coloquio de los perros" se construyen a partir de la monstruosidad, entendida como discurso límite que se articula en torno a conceptos tales como el de la desviación de la norma (moral, física, natural...), la fama (encubrir/descubrir, mostrar y ser visto) y la metamorfosis" (2007: 78).

fundamental: la que caracteriza casi siempre, en los textos cervantinos, a los personajes artistas. En efecto, hemos señalado ya que el ferviente apego de la anciana a las prácticas brujeriles puede interpretarse como una posibilidad de evadirse por vía imaginaria de la precariedad de su situación presente. A la vez, enfatizamos ya la relación que ello suponía con otras figuras autorales cervantinas, donde la autobiografía sirve a los fines de una reescritura de la propia historia. Pues bien, en este sentido, cabe recordar la lectura propuesta por Mary Gaylord sobre el modo cervantino de figurar el lugar del autor, que resultaría según ella hondamente influenciado por la teoría poética del Pinciano. Este último escribe en su *Philosophia Antigua Poética*:

Ya lo veo, dixo el Pinciano, que por esto los antiguos hizieron y fingieron sanos y enteros a todos los dioses, excepto a uno que entre ellos era artífice, el qual era coxo. Si, respondió Fadrique, todas las artes son coxas (1973: II, 73).

Esta concepción del artífice como un dios cojo puede iluminar la ambigüedad de los retratos cervantinos de autor, que, tal como subraya inteligentemente Gaylord (1983) resultan figuras que no sugieren autoridad, control o poder, sino más bien contingencia, limitación e incluso impotencia, lo cual se aplica perfectamente al caso de los narradores del *Coloquio*: un enfermo sifilítico y quizá delirante, un perro que al intentar comunicarse con los humanos arroja un ladrido y es expulsado violentamente, una bruja vieja, pobre y sola que duda sobre la veracidad de sus propias historias. Ahora bien, hay que señalar que el dios cojo sugiere también una vinculación especial con el más allá, tal como lo explica María Tausiet con referencia a la popular imagen del "diablo cojuelo", una de las más difundidas en la España de los siglos XVI y XVII:

200

...ya desde la antigüedad determinados seres mitológicos (Dioniso, Jason, Perseo) se relacionaban de modo especial con algunos poderes extraordinarios y con el mundo de ultratumba; en opinión de Carlo Ginzburg, lo que tenían en común todo ellos era un cierto "*desequilibrio ambulatorio*" (cojear, arrastrar una pierna herida, poseer un talón vulnerable, caminar con un pie descalzo, tropezar, etc.), lo cual era *una forma de representar la idea de que se hallaban con un pie en este mundo y otro en el más allá, lugar de donde procederían en último término sus capacidades mágicas* (2000: 264, subrayado nuestro).

Como se ve, es posible a partir de estas citas entrever nuevamente la conexión de la ficción con la magia o los saberes ocultos, así como la vía por la cual está también, al igual que aquellos, acabara por ser "demonizada" desde posturas ortodoxas. A su vez, la idea del viaje al más allá, ese otro mundo de donde procederían las capacidades mágicas, resulta central, según las conclusiones de Ginzburg, en la conformación de la imagen del *sabbat*, cuyo núcleo primario sería precisamente el viaje del vivo al mundo de los muertos. Según este autor, a ese núcleo mítico se ligan también temas folclóricos como el vuelo nocturno y la metamorfosis animal, y de su fusión con la imagen de la secta hostil que había ido siendo proyectada sobre los leprosos, los judíos, las brujas y los brujos, brota lo que denomina "una formación cultural de compromiso: el aquelarre" (1989: 69).

La idea del viaje al mundo de los muertos ofrece otra explicación de la funcionalidad del mito de la bruja para el proyecto de escritura desplegado en el *Coloquio*, dado que, desde nuestra perspectiva, la dialéctica entre lo vivo y lo muerto es fundamental en el modo cervantino de figurar la gestación del artificio. En efecto, numerosos pasajes de sus textos aluden a la gestación de la obra literaria bajo la figura del parto o presentan el contrapunto entre una muerte física y un nacimiento en el orden simbólico (como en el entierro del poeta Grisostomo en el *Quijote*, donde se desentierra a la vez

un corpus textual, o incluso en la repetida afirmación del propio don Quijote de que su gesta –y por tanto su libro– pretende efectuar la *resurrección* de la ya muerta andante caballería). Así pues, si tenemos en cuenta su rol de artífice y generadora de discurso, la Cañizares, que significativamente oficia de partera en el nacimiento de los perros, sería desde esta perspectiva la contrafigura de las fecundas musas que debían asistir el parto feliz descrito en el prólogo al *Quijote* de 79 1605, del cual el autor se distanciaba con resignación evocando por contraste el triste lugar donde su libro se había gestado –una cárcel– y el “estéril ingenio” de quien lo engendro.

De este modo, la asociación de la ficción a lo demoniaco en la obra de Cervantes, subrayada por las marcas de hibridez que caracterizan a varios de los personajes y a la propia factura de sus textos, parece estar en consonancia con la insistencia en poner de manifiesto la condición no-natural del artificio humano. Si Forcione argumentaba que Cervantes utiliza el poder imaginativo del mito de la bruja para llevar a lo más profundo su tema mayor acerca de la naturaleza del mal, quizás se pueda agregar que el mito de la bruja es muy funcional a otro gran tema cervantino: la ficción como gestación *desviada*, designada metafóricamente por alusiones a una gestación no-natural, tal como hemos señalado¹⁹. Desde esta perspectiva, la naturaleza híbrida de la bruja y la descripción de su unión carnal con el demonio en figura de cabrán, atestiguan inmejorablemente ese desvío.

No resulta difícil comprender por qué la Cañizares ocupa una posición estratégica en el cierre de la colección de novelas cervantina, desempeñando un rol fundamental en relación con la reflexión poética que se da en ellas.

La Camacha y su profecía: ecos e influencias

201

La función estructurante del episodio brujeril en la novela se pone en evidencia, sobre todo, si prestamos atención al breve texto que se halla en el centro del mismo, la profecía que la recita la Cañizares a Berganza y luego el transmite a Cipion (“Volverán en su forma verdadera/cuando vieren con presta diligencia/derribar los soberbios levantados, /y alzar a los humildes abatidos/por poderosa mano para hacello” [338]).

Esta profecía de la bruja y, sobre todo, la exegesis que hace Cipion de la misma, constituyen el centro de la estructura de cajas chinas que el texto arma en torno a la omnipresente cuestión de la verosimilitud, aunando la triple dimensión desde la que se reflexiona sobre el lenguaje en la novela: la moral, la poética y la histórico-social. Tal como ha señalado Rey Hazas, la “poderosa mano” a la que alude la profecía podría ser “el rey, Dios, una revolución”, o bien “la muerte” (1983: 141). Dos intertextos resuenan en esta profecía. Uno clásico, proveniente de Virgilio: *parcere subiectis et debellare superbos* (*Eneida*, VI, 853), que corresponde al centro de la *Eneida*, la profecía de Anquises a su hijo en el capítulo VI, cuando el héroe ha bajado al mundo de los muertos, de donde saldrá transformado: reaparece aquí, pues, el núcleo temático señalado a propósito de los orígenes del aquelarre.

¹⁹ La hipótesis de la función estructural del personaje de la bruja en relación con la poética de la novela va más allá de cualquier idea que se pueda tener sobre las creencias de Cervantes con respecto a la brujería. Varios críticos han señalado su actitud escéptica (Garrote Pérez, 1981; Sánchez-Romate, 1990), si bien acordamos con Molho (2005: 321) en la idea de que no resulta posible alcanzar una certeza absoluta sobre la cuestión (el crítico afirma que “la demonomanía cervantina es sin duda la parte más misteriosa y ambigua” de su obra). Compartimos asimismo la opinión de Lara Alberola sobre la “fascinación” que la cuestión ejercía sobre el autor, así como su señalamiento de las diversas facetas que entran en la desmitificación cervantina, incluyendo el rol de los demonólogos e inquisidores (2008: 33).

El otro es un texto revelado, el *Magnificat* (Lucas, 51-52): *Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui. Deposuit potentes de sede et exaltauit humiles*.²⁰ Es claro que la presentación de unas brujas que dicen palabras de virgen es una de las mayores inversiones o tropelías del *Coloquio*. A su vez, Parodi (2002) ha vinculado la imagen de las tres brujas (la maestra Camacha y sus discípulas) a la veneración popular pretridentina de la Santa Parentela, o el linaje de la virgen. Como explica Lola Luna, "se trata de una Trinidad más concreta y carnal, la de la madre, la hija y el nieto, frente a la Trinidad espiritual del Padre, el Hijo y el Verbo. Una Trinidad que conoce su apogeo en la misma época en que se registra la creencia en el Trinubium o triple matrimonio de Santa Ana, madre de las tres Marías" (1991: 53)²¹. Es importante destacar que el culto a Santa Ana, patrona de las costureras, de los sastres y de las bordadoras, parece intrincar sus raíces con las de un primitivo culto a las ancianas curanderas. Santa Ana aparecía de hecho en representaciones iconográficas como una hechicera (Luna, 1991: 54). Ya antes de la Reforma los teólogos ortodoxos dudaban de la historia de la Santa Parentela, tanto por la implicación de una Trinidad matrilineal como por su conexión en prácticas de "superchería" o brujería.

Finalmente, más allá de posibles conexiones de la bruja Camacha con figuras de la piedad popular, y de las referencias hacia textos centrales en la cultura del momento que subrayan la construcción artificiosa de su profecía, debemos destacar que la alusión a este personaje combina también la utilización de un referente histórico conocido en la época. En efecto, se ha identificado en los archivos inquisitoriales a una mujer llamada Leonor Rodríguez, apodada "la Camacha", que se hallaba presa en Montilla en 1571 junto con otras siete mujeres debido a una denuncia hecha por los padres de la Compañía de Jesús. Se la acusaba de hechicería y tratos con el demonio, y fue condenada a salir al auto público de fe el 8 de diciembre de 1572, "en forma de penitente, con corona en la cabeza con insignias de hechicera" y a abjurar *de levi*, además de castigársele con azotes, destierro por diez años, sirviendo los dos primeros en un hospital de Córdoba, y una multa de 150 ducados (Huerca, 1981: 460). Sin embargo, los paralelos que pueden hallarse con la textualidad cervantina (el nombre de la bruja, la ocupación de hospitalera al igual que la Cañizares, la invocación de la legión de demonios) no hacen sino resaltar la ausencia de dos elementos a los que se da el mayor realce en el episodio brujeril del *Coloquio*: las actividades de partera y la participación en el *sabbat*. De modo tal que estos dos aspectos cruciales de la intervención de la Cañizares no aparecen en el proceso de la Camacha.

A partir de ello, Carroll Johnson propuso desplazar la atención, en el eje histórico, de las hechiceras andaluzas al proceso de las brujas de Zugarramurdi, que culminó en el masivo auto de fe en Logroño en noviembre de 1610, donde se produjeron seis condenas a muerte, y que, como hemos señalado antes, constituyó el punto máximo y a la vez la inminencia del fin de la caza de brujas en España, a partir de la decisiva intervención de Alonso de Salazar y Frías. Johnson hipotetiza que Cervantes pudo haber leído la extensa relación del proceso publicada ese

²⁰ Sobre los intertextos de la profecía, ver Waley (1954), Woodward (1959), Riley (1990), Parodi (2002).

²¹ Recordemos que Santa Ana ocupa un lugar fundamental en la novela de apertura de la colección, *La gitaniella* (cuyas conexiones con el *Coloquio* ya se han sugerido): el "Romance a Santa Ana" es la primera composición poética que canta la gitana Preciosa. Lola Luna señala que el componente femenino en el culto a Santa Ana está relacionado con la maternidad y con la familia, con la genealogía y el linaje matrilineal. Sobre la "abyección materna" en el *Coloquio*, ver Garcés (1993) y Molho en el mismo volumen (2005 en la versión en español); también Christian Andrés (1990) aludía, a propósito de esta novela, al símbolo de la "madre terrible".

mismo año de 1610 por Mongastón²², y extrae de la misma los testimonios de dos mujeres que resultan sugestivos a la luz *Coloquio*: Catalina de Porto, de 60 años, que declara haber dado a luz tres sapos "y los primeros dolores le dieron estando en la Iglesia un día de fiesta, al tiempo que se cantaba la Magnífica" y María de Esteve, de 53, quien quedo preñada del diablo y "vino a parir una cosa como sapo, del tamaño de un perrillo cuando nace, y tenía el vello rojo y cola, y el rostro ni era de persona ni de perro, y quería parecer a ambas cosas, y tenía alguna semejanza a la cara del demonio del aquelarre" (Johnson, 1991: 19). La referencia al perro y la alusión al *Magnificat*, intertexto de la profecía de la Camacha en la novela cervantina, sugieren una conexión posible, así como las palabras de la propia Cañizares desplazando la atención desde Andalucía a Navarra, al remarcar que ella y la Montiel "habíamos estado las dos en un valle de los Montes Perineos en una gran jira", es decir, un aquelarre en el País Vasco. En cualquier caso, importa señalar que si en el proceso de la Camacha, desarrollado en torno a 1572, no aparece el estereotipo demonizado del aquelarre y si en el de Logroño en 1610, ello resulta perfectamente comprensible en función de la cronología histórica que hemos reconstruido en los primeros apartados: es recién como consecuencia de este proceso, en el cual influye decisivamente la actuación de Pierre de Lancre al otro lado de los Pirineos, que se puede hablar de una penetración de los estereotipos de la demonología continental en la península ibérica²³. Y, como vimos, el mismo proceso intensifica los debates que acabaran por dar fin a la caza de brujas.

A modo de conclusión

La funcionalidad de la brujería como construcción ideológica ha sido puesta de relieve por Fabián Campagne, quien señala que puede pensarse a la bruja como una inquietante figura del "otro-entre-nosotros", es decir, un espejo invertido de la fe del cristianismo: el caso más extremo, la más radical de las otredades interiores creadas por la cultura cristiana. Tal como puntualiza este autor: "Esta operación ideológica no involucra tanto a la razón cuanto a la imaginación, que de esta manera se introduce de

203

²² Amezua (1956: 452) había conectado el episodio brujeril del Coloquio con la Relación del Auto de Fe de Logroño de 1610, pero tendía a minimizar la importancia de este dato en pos de reforzar su hipótesis sobre la fecha de redacción de la obra. En su opinión, la relación entre ambos textos responde a añadidos tardíos a una versión original de la novela, que habría sido compuesta en 1604 o 1605, durante la estancia de Cervantes en Valladolid. No obstante ello, sugiere también que antes de 1610 se conocerían detalles de los aquelarres nocturnos por algunos viejos manuscritos y por la persecución que venían haciendo de ellos los Tribunales Inquisitoriales, lo cual parece más difícil si tenemos en cuenta la penetración tardía del estereotipo del sabbat en la Península Ibérica.

²³ Resulta muy interesante evocar las "observaciones generales acerca del carácter de los vascos" que se hallan en los escritos de De Lancre. Para él hay razones geográficas, morales y "populares" que explican perfectamente el que Satanás escogiera aquella tierra como centro de sus operaciones funestas, vivero de la brujería en Europa. Así lo explicita Caro Baroja: "El Labourd estaba bien poblado. Pero por gente que hablaba una lengua, el vascuence, que por sí ya era un indicio de una rara divergencia. Además, su posición lindante con el antiguo reino de Navarra y otros territorios pertenecientes a los reyes de España y el que la división diocesana dentro de ellos no estuviera de acuerdo con las políticas daba al Demonio muchas comodidades para celebrar sus asambleas. A pesar de estar poblado no era un país fértil y los labortanos preferían el "inconstante ejercicio del mar" al trabajo de los campos. ¿Quién ignora que el mar ha sido siempre el símbolo de la inconstancia, de la traición, de lo imprevisible? No ha de chocar que los marinos sean traidores, inconstantes y poco precavidos. Los labortanos, malos agricultores y peores artesanos, no aman ni a su patria, ni a sus mujeres, ni a sus hijos, no son franceses, ni españoles y esto da indiferencia a sus costumbres" (1995: 205). Vemos por tanto que la situación liminal de la tierra y la lengua vasca los colocaba en el foco de la sospecha, lo que permite comprobar que lo que se juzgaba como "impureza" identitaria constituía un indicio que volvía proclive a la intervención demoniaca.

manera predominante en discursos no ficcionales –en los que habitualmente permanece debajo de la superficie” (2000: 40-41).

Este es un punto que nos parece importante retener a la hora de calibrar el episodio brujeril del *Coloquio*. El aquelarre de las brujas, donde se celebraba la satánica conspiración contra el orden social, configuro durante más de dos siglos “un no-lugar ficcional, un espacio virtual que legitimo la persecución masiva de un crimen imaginario” (Campagne, 2009: 9, subrayado nuestro). Y, tal como hemos visto al adentrarnos en las polémicas que género, la divisoria de aguas no consistía en creer o no en la existencia del demonio o en su potencia natural para cometer las acciones que se le atribuían –nadie ponía ninguna de estas cosas en duda– sino en la discusión sobre las condiciones necesarias para dar un hecho por real en virtud de un relato posible. Cualquier parecido con la ficción del *Coloquio* no es, en este punto, pura coincidencia.

En efecto, en la novela de Cervantes, donde estas discusiones son evocadas con el agregado del efecto disruptivo que implica su aparición en boca de la propia bruja, las relaciones entre realidad, imaginación y discurso son el punto central de la trama y sostienen, como hemos visto, toda la estructura del texto. La brujería resulta por lo tanto funcional a la exploración sobre la construcción de la verosimilitud y las condiciones de credibilidad de la palabra que se desarrolla en el mismo.

En este sentido, importa tener presente la central dimensión de los relatos en los procesos por brujería, pues en la mayoría de los casos la única prueba esgrimida contra la persona imputada son las acusaciones de allegados (otro punto criticado por el inquisidor Salazar y Frías), las cuales eran tomadas por reales en tanto se creían posibles, como ya hemos señalado. Es decir: se trata de acusaciones montadas sobre el decir mal de otros de modo verosímil, lo cual evoca la permanente reflexión sobre los poderes del lenguaje en el *Coloquio* y, sobre todo, los temores de los perros ante el inevitable pecado de la murmuración, que signa la naturaleza humana.

204

Por último, cabe citar el extraordinario final de la novela, en el cual se sintetiza inmejorablemente el contrapunto entre creencias estéticas y creencias racionales que se venía tematizando en la misma. Tras concluir el dialogo de los perros, se nos recuerda abruptamente que el mismo estaba encuadrado en la lectura del Licenciado Peralta:

El acabar el *Coloquio* el Licenciado y el despertar el Alférez fue todo a un tiempo, y el Licenciado dijo:

—Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, paréceme que esta tan bien compuesto que puede el señor Alférez pasar adelante con el segundo.

—Con ese parecer —respondió el Alférez — me animare y disporné a escribirle, sin ponerme más en disputas con vuesa merced si hablaron los perros o no.

A lo que dijo el Licenciado:

—Señor Alférez, no volvamos más a esa disputa. Yo alcanzo el artificio del *Coloquio* y la invención, y basta. Vámonos al Espolón a recrear los ojos del cuerpo, pues ya he recreado los del entendimiento.

—Vamos — dijo el Alférez.

Y con esto, se fueron (359).

Esta recuperación de la escena de lectura con la que concluye el texto pone el énfasis final en la actividad inherente a todo receptor de un relato: la interpretación. Con ello se cierra el juego de narradores y receptores en distintos niveles que presentaba el *Coloquio*, donde no casualmente el caso más extremo de multiplicidad de receptores

es el texto central de la profecía: transmitida de una bruja a otra, de esta a Berganza, de el a Cipion, del dialogo de ambos a Campuzano y del Alférez a Peralta y a los lectores.

Si algo deja ver la conversación final de los dos amigos es, por una parte, que "el artificio" y "la invención" crean una verosimilitud propia de orden estético y, por otro lado, que alcanzar esa "verdad" de los textos depende de la actividad interpretativa del receptor.

Así pues, como indican varios de los elementos que hemos venido analizando en el texto (el portento perruno, la profecía bruja, la propia forma expansiva de esta novela-pulpo), el *Coloquio* no cesa de girar, en virtud de estas formulaciones "monstruosas", en torno a la insistente cuestión de la interpretación. Consecuentemente, sobre el final de la novela, la discusión sobre la naturaleza de la realidad se da por concluida cuando el lector Peralta proclama que ha podido "alcanzar" una verdad de orden estético. Como dice al respecto Rogelio Minana: "El monstruo se sabe "bien compuesto", se muestra sin complejos, reconoce su ficcionalidad "y basta" (2007: 102).

Por supuesto, ese "y basta" con el que se clausura la discusión no es tan simple como quiere parecer. Justamente porque el estatuto de la ficción resulta aún problemático en la época es que son necesarias las formulaciones sutiles y ambiguas que el *Coloquio* presenta en relación con el tema. En este sentido, la sugestión demoniaca que describe la Cañizares como un "transporte" delicioso y su elocuente afirmación de que "el deleite mucho mayor es imaginado que gozado" van en la misma dirección que el juicio final del Licenciado sobre lo leído: ambos alcanzan el deleite de la fantasía, "y basta". Así, como hemos sugerido, también desde este punto de vista puede comprenderse la funcionalidad del estereotipo demonizado del aquelarre como núcleo productivo para la formulación de las ideas estéticas de Cervantes. La bruja se convierte así en una figura central para la expresión de una singular poética en el cierre de la colección de *Ejemplares*: poética que, según lo expresara Mercedes Alcalá Galán, "no se refiere a la obra como objeto acabado, no se ocupa de como debe ser el resultado final, no nos dice de géneros ni de figuras retóricas ni de recursos ni de finalidades ni de nada que la emparente con las preceptivas más reconocidas en la historia literaria" (2001: 775), sino que remite más bien al proceso mismo de gestación de lo narrado, que se analiza y ofrece desde dentro, mostrando su aspecto menos armónico.

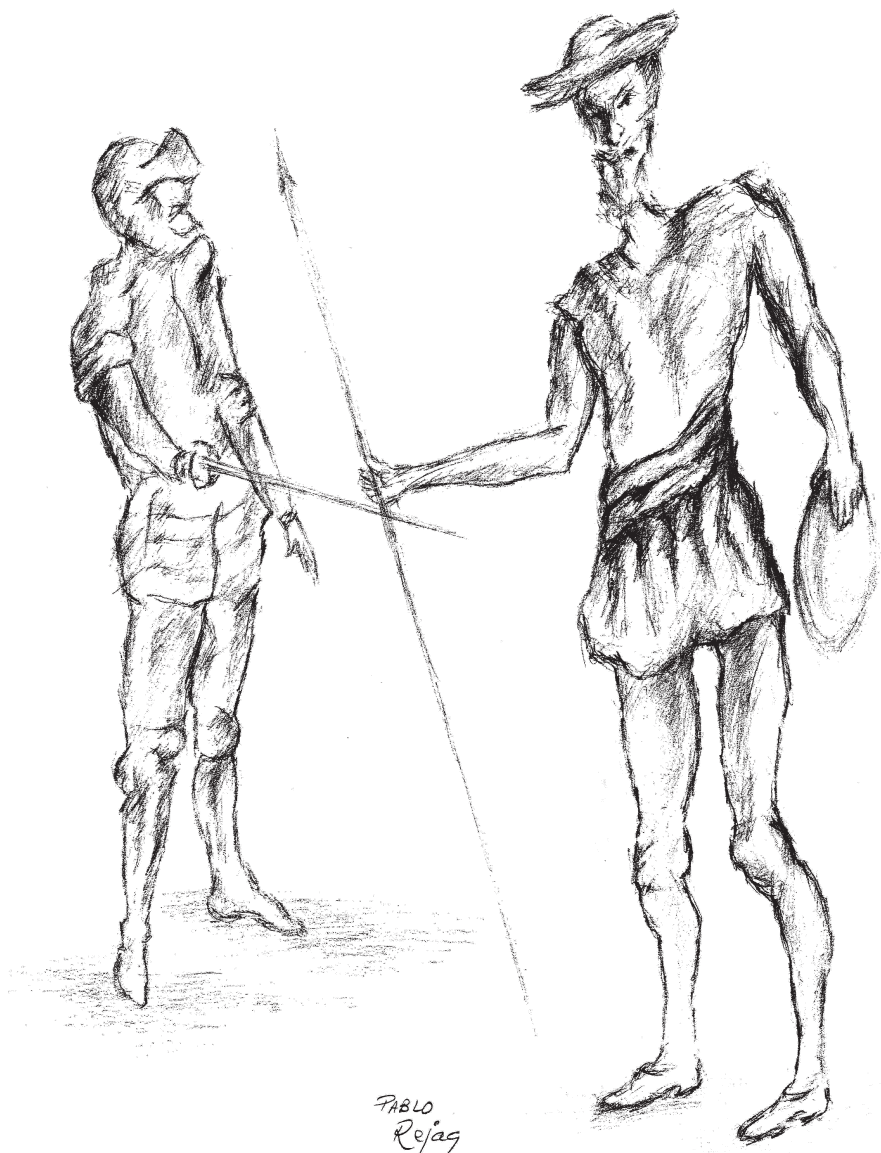
Por último, hemos visto que el problema del orden natural y el del orden simbólico se entrecruzan a lo largo de toda la novela (ya a partir de la presentación del portento del habla perruna) y ambos llegan a su máxima expresión en el episodio de la bruja. El misterio de la identidad limítrofe de los perros con uso de razón y facultad de lenguaje se cifra en la interpretación de una profecía que permite una lectura literal, una alegórica y aun la confusión de ambas, como en la interpretación dada por Cipion. A la vez, el intertexto bíblico de la profecía señala hacia la propia constitución de la cultura cristiana, que se funda en un relato: el relato del Verbo encarnado. Y el aquelarre, la conjura de las brujas maléficas, fue el más extremo de los espejos invertidos en los que ese relato gustaba contemplarse.

Bibliografía

ALCALÁ GALÁN, Mercedes, 2001, "Ese 'divino don del habla': hacia una poética de la narración en El Coloquio de los perros y El casamiento engañoso", en Bernat Vistarini (coord.), Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Palma, Universitat de les Illes Balears, vol. 2, pp. 773-778.

- ANDRES, Christian, 1993, "Fantasías brujeriles, metamorfosis animales y licantropía en la obra de Cervantes", *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, pp. 527-540.
- CAMPAGNE, Fabián, 2000, "El otro-entre-nosotros. Funcionalidad de la noción de superstición en el modelo hegemónico cristiano (España, siglos XVI y XVII)", *Bulletin hispanique*. vol.102, no 1, pp. 37-64.
- CAMPAGNE, Fabián, 2002, "El vuelo de las brujas: el discurso antisupersticioso en la encrucijada", en *Homo catholicus. Homo superstitiosus. El discurso antisupersticioso en la España de los siglos XV a XVIII*, Buenos Aires, Mino y Dávila, pp. 461-557.
- CAMPAGNE, Fabián, 2003, "Witchcraft and the Sense-of-the-Impossible in Early Modern Spain: Some Reflections Based on the Literature of Superstition (ca. 1500-1800)", *Harvard Theological Review*, Volume 96, Issue 01, pp. 25-62.
- CAMPAGNE, Fabián, 2009, *Strix hispánica. Demonología cristiana y cultura folklórica en la España moderna*, Buenos Aires, Prometeo.
- CARO BAROJA, Julio, 1992, *Vidas mágicas e Inquisición*, Madrid, ISTMO.
- CARO BAROJA, Julio, 1995, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza.
- CERDA, Juan de la, 2010, *Vida política de todos los estados de mujeres*, Lemir 14:http://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista14/1_Estados_de_mujeres.pdf
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, 1994, *Novelas Ejemplares*, Barcelona, Altaya.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, 1987, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Barcelona, Alta Fulla.
- EL SAFFAR, Ruth, 1976, *Cervantes' "El casamiento engañoso" y el "Coloquio de los perros"*, London, Grant & Cutler -Támesis Books.
- FORCIONE, Albán, 1970, *Cervantes, Aristotle and The Persiles*, New Jersey, Princeton University Press.
- , 1984, *Cervantes and the Mistery of Lawlessness: A Study of El casamiento engañoso y El coloquio de los perros*, New Jersey, Princeton University Press.
- GARCES, Maria Antonia, 1993, "Berganza and the Abject: The Desecration of the Mother", in *El Saffar, Ruth and Diana de Armas Wilson (eds.), Quixotic Desire. Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*, Ithaca, Cornell University Press, pp. 292-314.
- GARROTE PEREZ, Francisco, 1981, "Universo supersticioso cervantino: su materialización y función poética", en *Criado de Val, Manuel (ed.) Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, Edi-6, pp.59-74.
- GAYLORD, Mary, 1983, "Cervantes' Portrait of the Artist", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 3.2, pp. 83-102.
- GINZBURG, Carlo, 1989, *Historia nocturna*, Barcelona: Península.
- GONZALEZ DE AMEZUA Y MAYO, Agustín, 1912, [ed.] *El casamiento engañoso y el Coloquio de los perros*, Madrid, Bailly-Bailliere.
- , 1956, *Cervantes, creador de la novela corta española*, Madrid, C.S.I.C.
- HENNINGSSEN, Gustav, 1983, *El abogado de las brujas. Brujería vasca e Inquisición Española*, Madrid, Alianza.
- HUERGA, Álvaro, 1981, "El proceso inquisitorial contra La Camacha", en *Criado de Val, Manuel (ed.) Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, Edi-6, pp.453-461.
- HUTCHINSON, Steven, 1992, "Las brujas de Cervantes y la noción de comunidad femenina", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12.2, pp. 127-36.
- IFE, Barry W., 1992, *Lectura y ficción en el siglo de oro*, Barcelona, Critica.
- JOHNSON, Carroll, 1991, "Of Witches and Bitches: Gender, Marginality and Discourse

- in *El casamiento engañoso y Coloquio de los perros*", Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America, 11.2, pp. 7-25.
- LARA ALBEROLA, Eva, 2008, "Hechiceras y brujas: algunos encantos cervantinos", *Anales Cervantinos*, vol. XL, pp. 145-179.
- LOPEZ PINCIANO, Alonso, 1973, *Philosophia antigua poética*. Madrid, C.S.I.C.
- LUNA, Lola, 1991, "Santa Ana, modelo cultural del Siglo de Oro", *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 498, pp. 53-64.
- MINANA, Rogelio, 2007, *Monstruos que hablan: el discurso de la monstruosidad en Cervantes*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- MOLHO, Maurice, 2005, *De Cervantes*. Paris, Editions Hispaniques.
- PADILLA, Ignacio, 2005, *El diablo y Cervantes*. México, Fondo de Cultura Económica.
- PARODI, Alicia, 2002, *Las Ejemplares, una sola novela*. Buenos Aires, EUDEBA.
- PARODI, Alicia y Noelia Vitali [eds.] (En prensa). *Misceláneas ejemplares. Algunas claves para leer las novelas cervantinas*. Buenos Aires, EUDEBA.
- REY HAZAS, Antonio, 1983, "Genero y estructura de El coloquio de los perros, o como se hace una novela", en Bustos Tovar, José J. (ed.), *Lenguaje, ideología y organización textual de las "Novelas Ejemplares"*, Madrid-Toulouse, Le Mireil, pp.119-143.
- RILEY, Edward, 1990, "La profecía de la bruja: (El coloquio de los perros)", en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona, Anthropos, pp. 83-94.
- SANCHEZ-ROMATE, María José, 1990, "Hechicería en El Coloquio de los perros", en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, pp. 271- 280.
- TAUSIET, Maria, 2000, *Ponzoña en los ojos. Brujería y superstición en Aragón en el siglo XVI*. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", (C.S.I.C.).
- TAUSIET, Maria, 2004, "Avatares del mal: el diablo en las brujas", en Amelang, James y Maria Tausiet (eds.) *El diablo en la Edad Moderna*. Madrid, Marcial Pons, pp. 45-66.
- WALEY, Pamela, 1957, "The Unity of the Casamiento engañoso and the Coloquio de los perros", *Bulletin of Hispanic Studies*, Vol. XXXIV, no 4, pp. 201-212.
- WOODWARD, L.J., 1959, "El casamiento engañoso y El Coloquio de los perros", *Bulletin of Hispanic Studies*, Vol. XXXVI, N°2, pp. 80-87.
- WARDROPPER, Bruce, 1980, "La eutrapelia en las Novelas Ejemplares de Cervantes", en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, pp. 153-169.
- ZAMORA CALVO, María Jesús, 2008, "Las bocas del Diablo. Tratados demonológicos en los siglos XVI y XVII", *Edad de Oro*, XXVII, pp. 411-445.



FABLO
Rejas

Entre dois Quixotes: Cervantes e Avellaneda às voltas com o cômico

Valéria da Silva Moraes

Instituto de Ensino Superior Sumaré

211

Resumo

No século XVII, os *Quixotes* de Cervantes e Avellaneda foram publicados com o mesmo objetivo: destituir a autoridade que os livros de cavalaria possuíam junto ao público vulgar. Nesse sentido, o surgimento da obra dita apócrifa, em 1614, como continuação da novela cervantina evidencia a preocupação o do falso escritor de inventar, assim como Cervantes, uma obra de entretenimento para os leitores de seu tempo.

Palavras-chave

Cervantes, Avellaneda, Dom Quixote, cômico, retórica.

Abstract

In the seventeenth century, the *Quixote* of Cervantes and Avellaneda were published with the same goal: to unseat the authority that the books of chivalry possessed by the ordinary public. In this sense, the appearing of the called apocryphal work, in 1614, as a continuation of the Cervantes novel shows the concern of the Avellaneda, like Cervantes, a work of entertainment for readers of his time.

Keywords

Cervantes, Avellaneda, Quixote, comic, rhetoric.

No capítulo LXXI da segunda parte da obra *Dom Quixote*, —o protagonista já derrotado pelo cavaleiro da Blanca Luna— está empreendendo sua viagem de regresso à sua aldeia juntamente com Sancho quando decidem apejar num “mesón” prontamente reconhecido pelo cavaleiro como uma taberna e não mais como um castelo com seu fosso, torres ou ponte eleva diga. Ao chegar, a dupla é conduzida a uma sala onde há “guadamecíes”¹ (luxuosos tapetes de couro brocado) que adornam as paredes de maneira que numa das telas estava “pintada de malísima mano” (Cervantes, 2005: 1087) o roubo de Helena, quando de seu acolhimento na casa de Menelau, e na outra está retratada Dido sobre uma alta torre acenando com um lenço a Eneias, que foge numa fragata pelo mar. O cavaleiro andante observa que na primeira imagem a mulher não parece ser conduzida a contragosto porque “se reía a socapa y a ló socarrón” enquanto na segunda a dama se lamenta em demasia e as lágrimas vertidas são “del tamaño de nueces por los ojos” (Cervantes, *ibidem*).

As descrições das cenas tecidas nos tapetes decorados, apresentadas pelo narrador do Quixote, retratam fugas que se converteram em mote da litada e da Eneida. Entretanto, notamos que as personagens cervantinas estão num movimento contrário, posto que retornam as suas casas. Ademais, as duas mulheres retratadas têm ações desmedidas, pois o riso dissimulado de Helena indica certo prazer no rapto enquanto o pranto copioso de Dido traz à luz seu sofrimento exacerbado. Trata-se de estratégias narrativas que utilizara histórias clássicas cujos finais são trágicos e, ao mesmo tempo, compõem o mito fundacional de Roma, uma vez que no Canto IV da Eneida, de Virgílio, o encontro de Dido e Eneias se revela na fusão que justificará a origem itálica e servirá como motivação das Guerras Púnicas (Silva, 2007). Em alguma medida, podemos inferir que a dissimulação contida no riso da bela Helena empreendeu a destruição de Tróia pelos gregos, mas que, inversamente, o pranto copioso de Dido pela partida de Eneias possibilita a fundação de Roma.

212

Ao observar as figuras tecidas pelo artesão nos tapetes, *Dom Quixote* elucubra sobre a “desdicha” de Helena e de Dido pelo fato de elas não terem nascido em seu tempo, mas logo depois é ele quem se considera desafortunado por não ter ele nascido no período em que elas teriam existido. Neste ponto, a personagem mescla claramente as instancias entre ficção e realidade. Embora a derrota sofrida em Barcelona pelo cavaleiro manchego lhe permitisse não mais confundir estalagens com castelos, ainda, no plano da ficção, a personagem — que antes de se tornar cavaleiro andante era uma contumaz leitora — tinha a mente povoada por narrativas. Na ocasião, o cavaleiro andante enuncia com exagero sua capacidade de ter vencido Páris e ter livrado definitivamente Troia do incêndio e Cartago da destruição, embora ironicamente ele mesmo houvesse sido derrotado e estivesse cumprindo a pena imposta pelo Cavaleiro da Blanca Luna de abandonar por um ano a cavalaria andante.

No tocante à estrutura narrativa cujo pano de fundo é composto pelas figuras

¹ A palavra *guadamecí* etimologicamente vem do árabe e significa ‘coberto de folhas’, ‘revestido’ ou “decorado”. Trata-se de uma técnica artesanal em que o couro é curtido e sobre ele é aplicado uma fina camada de ouro ou prata trabalhado com finalidade estética e cujos adornos são preenchidos com ouro ou prata. (Em <http://repuian-doenaranada.blospot.com.br/p/actualidad-del-ficio.html>). O site de docentes da Universidad de los Andes, na Venezuela, traz na parte dedicada as Artes o trabalho do artista Nelson Gómez Callejo cujo ofício é ser *guadamecí* e esclarece que esta arte, atualmente, está em vias de extingua o e que “las formas antiguas peninsulares como “*guadamessi*”, “*guadalmexir*” o “*guadalmezir*” tienen una correspondencia clara con el vocablo árabe “*mazlr*”, que significa “estar cubierto de vegetación”. Supone una evolución a partir de la locución árabe *wad'al-maslr*, usada como adjetivo y que significa “de la condición del que es vivo de colores” o “del tipo de elaboración del que está rameado”, definiendo así las cualidades artísticas de los *guadamecíes* iniciales” (<http://www.webdelprofesor.ula.ve/arte/callejas/ciudadamec.html>). Dessa forma, dentro da obra cervantina o tipo de tapete no qual estavam retratadas as cenas de Helena e Dido acentua o caráter de riqueza da pintura das cenas pintadas nos tapetes.

das mulheres tecidas nos tapetes é interessante chamar a atenção para o fato de que é Sancho quem afirma que a fama das aventuras de seu amo e dele já percorreu toda a Espanha e deve, portanto, estampar também as paredes de vários estabelecimentos. Nesse sentido, é interessante notar que as cenas do rapto de Helena, do pranto de Dido ou, ainda, das aventuras de Dom Quixote e Sancho Pança não são apenas molduras decorativas nas paredes, mas tessituras narrativas que compunham o repertório do público daquele tempo:

—Yo apostaré -dijo Sancho- que antes de mucho tiempo no ha de haber bodegón, venta ni mesón o tienda de barbero donde no ande pintada la historia de nuestras hazañas; pero querría yo que la pintasen manos de otro mejor pintor que ha pintado estas². (Cervantes, 2005: 1087)

Sancho reconhece todo o potencial figurativo evocado pelas façanhas vivenciadas ao lado de seu amo nos campos de La Mancha de maneira que, logo em seguida, manifesta seu desejo de que outro pintor compusesse a imagem de suas aventuras. O escudeiro se refere à pintura mal feita, dado ser impossível ao leitor deixar de notar que os tapetes que adornam a parede do “mesón” retratam Helena com um riso “socarrón” e Dido com lágrimas do tamanho de “nueces”. Embora os “guadameciles” sejam considerados até hoje requintados objetos de adorno, a pintura desmedida e malfeita das histórias de Helena e Dido faz com que, no Quixote, as cenas trágicas pintadas adquiram um aspecto cômico.

Ao apreciar a falta de técnica do pintor de “malísima mano” que teceu os brocados, Sancho traz à baila não só a feia composição da figura observada até mesmo por um vulgar camponês, mas reitera através da seleção semântica realizada por Cervantes o preceito horaciano do *ut pictura poesis*³ que, segundo Hansen (2003: 235), regulava a distância conveniente da formulação e apreciação estilística dos gêneros. Dessa forma, podemos afirmar que Horácio propôs uma “doutrina genérica da verossimilhança e do decoro necessários na invenção, disposição e elocução retóricas de cada obra, para que haja condições de cumprir as três funções de docere, delectare e movere, —ensinar, deleitar e mover (ibidem).

A enunciação de Dom Quixote reitera a aguda observação de Sancho e se centra no argumento de que a pintura é como a poesia para se referir à invenção do outro Quixote — o de Avellaneda. Em outras palavras, o cavaleiro andante usa a metáfora do pintor Orbaneja para se remeter à segunda parte da obra publicada em 1614 e que ele, o Dom Quixote cervantino, tivera a oportunidade de ter em mãos:

Tienes razón, Sancho -dijo don Quijote-, porque este pintor es como Orbaneja, un pintor que estaba en Úbeda, que cuando le preguntaban qué pintaba, respondía: “Lo que saliere”; y si por ventura pintaba un gallo, escribía debajo: “Este es gallo”, porque no pensasen que era zorra. De esta manera me parece a mí, Sancho, que debe de ser el pintor o escritor, que todo es uno, que sacó a luz la historia de este nuevo don Quijote que ha salido: que pintó o escribió lo que saliere; o habrá sido como un poeta que andaba los años pasados en la corte,

²

³ VT pictura poesis; erit quae, si propus stes, / te capiat magis et quaedam, si longius abstes; / haec amat abscurum, uolet haec sub luc uiderijudicis, argutum quae non formidat acumen; / haec placuit semel, haec deciens repetita palbecit. (Tringall, 1993: 22) “A poesia é como a pintura, haverá a que mais te cativa, se estiveres mais perto e outra, se ficares mais longe; esta ama a obscuridade, esta, que não teme o olhar arguto do crítico, deseja ser contemplada á luz; esta agradou uma só vez, esta, revisitada dez vezes, agradecerá”.

llamado Mauleón, el cual respondía de repente a cuanto le preguntaban, y preguntándole uno qué quería decir “Deum de Deo”, respondió: “De dónde diere”. (Cervantes, 2005: 1088)

Dom Quixote estabelece uma homologia entre o mau pintor dos tapetes brocados e Orbaneja e, por sua vez, compara este a Avellaneda. Assim, grosso modo, fica evidente que no caso dos pintores era preciso dominar completamente a técnica da pintura para compor uma figura com decoro. Da mesma forma, um poeta deveria compor uma obra tendo em mente as partes retóricas tais como invenção, disposição e elocução condizentes ao gênero para que a obra tivesse unidade. Assim, é interessante notar como Cervantes adota uma perspectiva que, de acordo com Riley, insere-o num lugar de “escritor-crítico”, pois sua obra “embebe un sustancioso compendio de teoría y crítica literária [que] se encuentra en los diálogos de los personajes y en las observaciones del narrador” (Riley, 2005: CXLIV).

Tanto na obra de Cervantes quanto na obra de Avellaneda, o fio da narrativa da segunda parte se baseia na primeira, em que o fidalgo Dom Quixote enlouquece devido ao excesso de leitura de novelas de cavalaria. Desse modo, a primeira parte da obra se constitui como matéria poética de ambas as obras. Da mesma forma, os “guadameciles”, enquanto técnica artesanal, usam como matéria-prima o couro curtido. Em 1605, Miguel de Cervantes publica a primeira parte de Dom Quixote cujo prólogo enuncia que o livro é “todo él es una invectiva contra los libros de caballerías” e afirma que sua finalidade é “derribar la máquina mal fundada de estos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más” (Cervantes, 2005: 13). A segunda parte das aventuras de Dom Quixote publicada em 1614, em Tarragona, por Alonso Fernández de Avellaneda reitera o objetivo da primeira parte do livro ao esclarecer que Cervantes “[...] no podrá, por ló menos, dejar de confesar tenemos ambos un fin, que es desterrar la perniciosa lección de lós vanos libros de caballerías, tan ordinaria em gente rústica y ociosa” (Avellaneda, 2005: 200). O nó poético que interliga os Quixotes de Cervantes e Avellaneda é, assim, a destituição da autoridade dos livros de cavalaria.

214

Os estudos empreendidos pelos estudiosos Erich Auerbach, Peter Russell e Anthony Close são capitais para compreender como o Quixote levantino foi lido como uma obra cômica em seu tempo. Nesta perspectiva, Lucía Megías salienta que a obra cervantina se enquadra no gênero dos livros de cavalaria que ainda gozava de certo público leitor e, por seu turno, estimulava o riso e o entretenimento a partir de uma conciliação da proposta narrativa triunfante naquele momento: os livros de cavalaria de entretenimento. Desse modo, tanto a invenção da obra pelo seu escritor como sua recepção por parte do público estavam ligadas ao cômico, à admiração, ao riso e ao entretenimento uma vez que, após a publicação da obra, a dupla de personagens formada pelo amo e seu fiel escudeiro servia de mote em manifestações festivas como as “mascaradas” (Lobato, 1994).

O aparecimento da obra dita ‘apócrifa’, em 1614, como continuação da novela cervantina evidencia a preocupação do falso escritor de inventar, assim como Cervantes, uma obra de entretenimento para os leitores de seu tempo. No entanto, no que tange ao elemento cômico, as personagens Dom Quixote e Sancho Pança delineadas pela pena de Avellaneda são formuladas de modo diferente do que compusera Miguel de Cervantes na primeira parte da obra, publicada em 1605, e do que ele viria a publicar em 1615 como continuação ‘autêntica’ de sua obra.

Nesse sentido, nosso estudo pretende apontar diferenças entre os Quixotes levantino e o apócrifo a fim de evidenciar como o cômico é racionalmente construído de

diferentes formas por Cervantes e Avellaneda. Embora os dois escritores usem como pano de fundo a história do cavaleiro manchego, as duas obras se assemelham e se desassociam. Assim, tal como pede um trabalho desta natureza, nossa pretensão não é esgotar o assunto, mas antes indicar alguns caminhos que nos permitam analisar as obras de Cervantes e Avellaneda e suas respectivas correspondências com o intuito de evidenciar o intrínseco valor poético que ambas representam uma para outra.

Como reiterado no prólogo de sua obra, Cervantes efetua a paródia das novelas de cavalaria e um dos procedimentos usados para se burlar da cavalaria andante é a mescla estilística produzida pela loucura de Dom Quixote que, muitas vezes, emprega palavras grandiloquentes na descrição de ambientes e personagens baixos. Dessa forma, ao descrever com palavras suntuosas uma velha venda (DQ I – Cap. III) como se esta fosse um palácio ou, ainda, professar um discurso elevado para se referir a uma simples lavradora (DQ II – Cap. XI) a fala da personagem está entremeada por recursos estilísticos que incitam o riso do leitor e o deixa admirado por testemunhar a confusão que a personagem faz entre ficção e realidade (Vieira, 2005).

Na obra cervantina, o cômico é constituído por uma mistura de estilos, géneros discursivos e, também, por uma junção em que a alienação e o bom senso estão presentes em Dom Quixote. Foucault (2010: 39) afirma que a loucura retratada na obra cervantina aparece entregue “á presunção e a todas as contemplações do imaginário”, enquanto Vieira salienta que a descrição, de modo geral, se baseia numa observação do outro que determina a ação planejada do indivíduo, pois “se apoia, entre outras coisas, na ideia de que a vida social exige que se saiba produzir aparências adequadas. Ou seja, o homem “discreto” é aquele que tem uma ação calculada e indireta, dissimulada e prudente. Trata-se, em outros termos, da introdução racional de um certo teatro da vida que teria como seu palco o mundo e, em cada ângulo da cena, um de seus antagonistas. O “discreto” é aquele que sabe atuar com certa “sprezzatura”, como diz Castiglione” (Vieira, 2005: 287)

215

Assim, a obra cervantina traz à baila a imagem de um “louco lúcido”, como reitera em seus estudos Maria Augusta Vieira.

No caso do livro apócrifo, notamos também um apelo ao cômico. Porém, o próprio Avellaneda assinala, no prólogo de sua obra, que seu humor se opõe ao de Cervantes:

(...) En algo diferencia esta parte de la primera suya; porque tengo opuesto humor también al suyo; y en materia de opiniones y cosas de historia, y tan auténtica como ésta, cada cual puede echar por donde le pareciere; y más dando para ello tan dilatado campo de cáfila de los papeles que para componerle he leído, que son tantos como los que he dejado de leer. (Avellaneda, 2005: 198)

Dessa maneira, podemos inferir que o elemento cômico é construído de distintas formas no Quixote levantino e no apócrifo. Á guisa de exemplo, podemos citar na narrativa de Avellaneda, quando dom Quixote está prestes a entrar em Saragoça (DQ A – Cap. VIII), totalmente imerso em sua loucura, o cavaleiro manchego profere um discurso em que se autodenomina Aquiles e acredita estar em Troia, e tão logo encerra sua fala esporeia Rocinante entrando atabalhado pelos pórticos da cidade de maneira que deixa todos os presentes maravilhados por sua loucura. Como podemos observar, a enunciação do Dom Quixote apócrifo sobre *Iliada* evidencia sua erudição como leitor. Certamente, a personagem conhece muito bem a narrativa épica, mas, ao proferir um discurso em que se metamorfoseia linguisticamente no próprio protagonista da narrativa épica, o franzino homem que se oculta sob a velha armadura de cavaleiro

andante se torna ridículo. Sua erudição passa, então, a ser um instrumento discursivo que corrobora seu desatino.

A comparação entre os discursos proferidos pelos Quixotes levantino e apócrifo demonstram a erudição de ambas as personagens. Entretanto, notamos que o cavaleiro levantino une loucura e discricção como elemento de mescla estilística para gerar o cômico (Vieira, 2005) enquanto a personagem apócrifa reitera sua loucura pelo uso de seu discurso livresco. Se comparamos os procedimentos discursivos que geram o riso no Quixote levantino e no apócrifo, podemos inferir que ambos têm o mesmo fim, tal como Cervantes e Avellaneda atestam em seus prólogos, embora utilizem técnicas diferentes. Nesse sentido, ao nos basearmos no preceito *ut pictura poiesis*, podemos inferir que os dois Quixotes se configuram como obras que usam a mesma matéria para invenção — a história de um louco que acredita ser cavaleiro andante — porém, a elocução se dá de forma diferente e constitui, portanto, efeitos diversificados na recepção da narrativa.

A acurada metáfora de Dom Quixote sobre o pintor Orbaneja e Avellaneda (Cervantes, 2005: 1087-88) nos permite afirmar que o escritor da segunda parte desautorizada do Quixote não compôs, segundo a apreciação do cavaleiro andante, a obra com decoro. Assim, podemos inferir que o mau pintor e o mau poeta compunham ao léu tal como na desapreciada imagem clássica em que o bicho-da-seda tece em suas entranhas o fio e depois o lança para fora de si. Naquele tempo, o bom poeta deveria ao inventar sua obra, de acordo com os conceitos de imitação presentes nas poéticas renascentistas, imitar vários modelos como a abelha que liba o néctar de várias flores para fabricar o melhor mel (Carreter, 2004). É importante frisar, no entanto, que era fundamental para Cervantes evidenciar a superioridade de sua obra no tocante à técnica poética empregada como forma de diferenciá-la do Quixote publicado em 1614.

216

Ao retornarmos para a cena em que Sancho e Dom Quixote estão sentados num “mesón” e observam um par de “guadameciles” que estampam cenas clássicas “mal pintadas” não podemos deixar de notar a aguda percepção do escudeiro e a engenhosa comparação do cavaleiro de que eles também se converteram em história e que suas narrativas certamente já serviam de pinturas em tabernas de toda a Espanha e que suas façanhas estariam bem retratadas se feitas pela mão de um bom pintor. A constatação de Sancho adquire, por fim, um tom profético. Só não nos é permitido saber o quão profunda é a dimensão que Cervantes tinha ao escrever estas palavras proferidas pela boca de sua personagem: Dom Quixote e Sancho viriam a estampar não só tabernas, mas a povoar imaginações e a adornar narrativas pelos “siglos venideros”.

Bibliografia

- AUERBACH, E., 2004, “A Dulcineia encantada”, em *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, São Paulo, Editora Perspectiva, pp. 299-320.
- AVELLANEDA, A. F. de, 2005, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- CARRETER, F. L., 2004, “Imitación y originalidad en la Poética Renacentista”, em *Historia y crítica de la literatura española, Siglos de Oro/Renacimiento*, Barcelona, Crítica, pp. 91-97.
- CERVANTES, M. de., 2005, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Alfaguara, Madrid.
- CLOSE, A., 2007, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

- LUCÍA MEGÍAS, J. M., 2007, “Los libros de caballerías en las primeras manifestaciones populares del Quijote”, en *De la literatura caballeresca al “Quijote”*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, p. 320.
- HANSEN, J. A., 2003, “La Doctrina Conceptista de lo Cómico en el Trattato de’Ridicoli de Emanuele Tesauro”, en *Los Ejes de la Retórica*, Ciudad de México, UNAM.
- FOUCAULT, M., 2010, *História da Loucura*, São Paulo, Editora Perspectiva.
- LOBATO, M. L. 1994, “El Quijote” en las mascaradas populares del siglo XVII, ed. Kassel: Reichenberger, Cervantes. *Estudios en la víspera de su centenario*, Vol II, p. 577-604.
- RIBELES, N. “Actualidad del oficio”, Disponível em <http://repuandoengranada.blogspot.com.br/p/actualidad-del-oficio.html> (acessado em 27/07/2012).
- RILEY, E. C. 2005, “Cervantes: Teoría Literaria”, en *Cervantes, M. de. Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Galaxia Gutenberg, pp. CXLIV-CLIX.
- RUSSELL, P., 1978, “Don Quijote y la risa a carcajadas”, en *Temas de “La Celestina” y otros estudios*, Trad. de Alejandro Pérez, Barcelona, Ariel, pp. 409-440.
- SILVA, M. R F. da. 2007, “Dido e Eneias e o mito da fundação de Roma”, *Revista Philologus*, UERJ, Rio de Janeiro, Ano 13, nº 39, Disponível em <http://www.filologia.org.br/revista/39/04.htm> (acessado em 27/06/2012).
- TRINGALI, D., 1993, *A arte poética de Horácio*, São Paulo, Musa Editora.
- VIEIRA, M. A. da C., 2005, “Louco lúcido: Dom Quixote e o Cavaleiro do Verde Gabão”, *REVISTA USP*, São Paulo, nº 67, setembro/novembro, pp. 282-293.



Pablo
Rejas

Os livros de cavalaria depois da incineração da biblioteca de Dom Quixote: uma notícia de sua atualização no Brasil

Adriana de Borges

UNEB

Resumo

Em Dom Quixote, está imortalizada uma das cenas mais emblemáticas da literatura: a queima dos livros da personagem. O projeto do escritor espanhol, a princípio, visava à aniquilação de um gênero literário, o livro de cavalaria. Porém, Cervantes não só revitalizou o gênero, como o imortalizou. O alcance e a permanência desse gênero no contexto contemporâneo da leitura, especialmente no Brasil, é o que discutimos neste artigo.

221

Palavras-chave

Dom Quixote, Miguel de Cervantes, livros de cavalaria, leitura, leitores brasileiros.

Abstract

The most iconic scenes of literature is immortalized in *Don Quixote*-. the burning of the character's books. The project by Spanish writer aimed at the annihilation of a literary genre: "Book of Chivalry". However, Cervantes not only revitalized the genre, but also immortalized it. The extent and permanence of this genre in the contemporary context of reading, especially in Brazil, is discussed in this article.

Keywords

Don Quixote. Cervantes. Books of Chivalry. Reading. Brazilian readers.

Estos —dijo el cura—, no deben de ser de caballerías, sino de poesía. [...]. Estos no merecen ser quemados como los demás, porque no hacen ni harán el daño que los de caballerías han hecho; que son libros de entendimiento, sin perjuicio de tercero.

{Quijote, I, VI}

Introdução

Uma das mais emblemáticas passagens do Dom Quixote (1605-1615), de Miguel de Cervantes é a fogueira de livros, mais especificamente dos livros de cavalaria da biblioteca do cavaleiro manchego, promovida pelo cura e pelo barbeiro, com a anuência da ama e da sobrinha de Dom Quixote. Martín de Riquer, em “Cervantes y el Quijote” (2004), apresenta o projeto literário do escritor espanhol de satirizar e parodiar os livros de cavalaria, com fins de aniquilação do gênero. Segundo Riquer, Cervantes considerava nociva a leitura dos livros de cavalaria porque incitavam o ócio e o vício. Vale dizer que Cervantes tinha aliados na investida contra os livros de cavalaria. Expressivos representantes literários e filosóficos do pensamento espanhol do século XVII compartilhavam da ideia cervantina: Juan Luis Vives, frei Antonio de Guevara, Juan de Valdés, para citar alguns. Todos eles combateram para desvalorizar a leitura dos livros de cavalaria; e chegaram, inclusive, a conclamar a proibição, a perseguição e a queima de toda a literatura desse gênero, episódio imortalizado no livro de Cervantes.

A perseguição aos livros de cavalaria no Dom Quixote

222

No capítulo VI da primeira parte do Dom Quixote, o cura e o barbeiro entremeiam uma douda discussão, quando selecionam os livros que serão salvos da fogueira. O ímpeto da ama e da sobrinha de Dom Quixote é o de liquidar com todos eles, sem restrições; entretanto, o cura e o barbeiro demonstram desvelo e erudição no trato com os livros, indicando a distinção de classes, discussão proeminentemente alçada no livro de Cervantes. Os dois homens cultos do romance preservaram sobretudo livros de poesia, história e literatura que consideraram relevantes. No saldo, com exceção de cinco títulos, sendo o Amadis de Gaula o mais conhecido dentre eles¹, todos os livros de cavalaria foram atirados ao fogo:

Y el primero que maese Nicolás le dio en las manos fue *Los cuatro de Amadís de Gaula*, y dijo el cura: — parece cosa de misterio esta, porque, según he oído decir, este libro fue el primero de caballerías que se imprimió en España, y todos los demás han tomado principio y origen de este, y así me parece que, como a dogmatizador de una secta tan mala, le debemos sin excusa alguna condenar al fuego. — No señor —dijo el barbero—, que también he oído decir que es el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto, y así, como a único en su arte, se debe perdonar. —Así es verdad — dijo el cura—, y por esa razón se le otorga la vida por ahora. (Cervantes, 2004: 61)

Nesse fragmento do diálogo entre o cura e o barbeiro se encontra uma das premissas da tese do livro cervantino: distinguir os livros de cavalaria de toda a literatura

¹ Os cinco livros de cavalaria salvos da fogueira: Amadís de Gaula, Espejo de caballerías, Palmerín de Inglaterra, Don Belianís e El pastor de Filida.

cavalheiresca que existia desde os séculos XII e XIII e que chegou com transformações significativas nos séculos XVI e XVII. O livro *Amadís de Gaula*, como “dogmatizador de uma secta tan mala”, ficou, a princípio, no limiar do extermínio e da preservação, sendo resguardado da fogueira por ser o “original”, uma espécie de “manual” do género.

Do mesmo modo, os outros quatro livros de cavalaria salvos da fogueira tiveram devidamente suas justificativas. Ítalo Calvino (1993: 63) afirmou que uma das motivações estéticas de Cervantes é a originalidade literária, referindo-se ao fragmento do romance em que se reconhece o *Amadís* como “único en su arte”. É preciso pontuar também que a estrutura do *Dom Quixote* é similar ao lendário livro de cavalaria: “Cervantes decide continuar as aventuras do fidalgo manchego estruturando-as em quatro partes, ao estilo do *Amadís de Gaula*” (Montero Reguera, 2006: 21).

Contudo, há ainda outro dado importante nesse fragmento: o cura afirma que *Amadís de Gaula* foi o “primero de caballerías que se imprimió en España”. Na sua fala, ele não especifica o género da literatura cavalheiresca, o que indica a intenção de Cervantes de distinguir os variados géneros dessa literatura e cagar apenas um deles: os livros de cavalaria.

Francisco Rico esclarece em nota de pé de página o seguinte: “El *Tirant lo Blanch* se publicó en Valencia en 1490; los cuatro libros del virtuoso caballero *Amadís de Gaula*, de García Rodríguez de Montalvo, la primera edición conservada es de 1508, pero antes hubo otra de 1496” (Cervantes, 2004: 61). A nota de Rico aponta para o equívoco do cura, sendo o *Amadís* favorecido intencionalmente por Cervantes na distinção dos géneros cavalheirescos.

No ensaio, já citado, “Cervantes y el Quijote” (2004), Martín de Riquer divisa as diversas modulações de género da literatura cavalheiresca entre os séculos XII e XVII. O estudioso cervantino nos relata que a figura do cavaleiro andante que existiu na Europa errava de corte em corte à procura de aventuras (torneios, batalhas, cerimoniais) há, pelo menos, um século antes da escrita do *Dom Quixote* por Cervantes, quando as ordens de cavalarias já eram praticamente inexistentes como instituições ligadas ao serviço público e à igreja católica. O importante destaque do ensaio é que, em torno da figura do cavaleiro andante, existiu uma literatura que pode ser classificada em duas categorias: a biografia do cavaleiro e a novela cavalheiresca.

A primeira categoria, a biografia do cavaleiro, se caracteriza como extensíssima acta notorial de uma ação armada, ou uma proeza do cavaleiro digna de ser registrada: “perfecto índice de la caballería andante española en 1434” (Riquer, 2004: LXVII). A segunda categoria, a novela cavalheiresca, é constituída de narrativas ficcionais, com personagem ficcional, de criação autoral, estruturadas com verossimilhança nos ideais reais dos cavaleiros andantes do século XV.

Porém, os livros de cavalaria pertencem a outro segmento da literatura cavalheiresca, distinto tanto da biografia do cavaleiro como da novela cavalheiresca. Nos livros de cavalaria, a ideia de verossimilhança com os ideais cavalheirescos não está presente. Riquer indica que os livros de cavalaria são, sobretudo, obras de imaginação, inseridas na linha artística que compreende desde as narrações em verso de Chrétien de Troyes até os longos relatos, como *Lancelot* em prosa francesa, conhecido como “La Vulgata”, e também o extensíssimo *Tristan en prose*. Os livros de cavalaria, portanto, são modulados por particularidades bem específicas:

Esta línea – en oposición a las obras que se pueden integrar en lo que denominamos “novela caballerescas” – se caracteriza esencialmente por la presencia de elementos maravillosos (dragones, endriagos, serpientes, enanos, gigantes, edificios

construidos por arte de magia, profundidades lacustres habitadas, exageradísima fuerza de caballeros, ambiente de misterio, etc.) y por situar la acción en tierras exóticas o lejanas y en un remotísimo pasado. No cabe la menor duda de que, cuando Cervantes enuncia su propósito de desterrar la lectura de los libros de caballerías, se refiere a esta línea de obras literarias, que parte de mediados del siglo XII y que llega hasta su mismo tiempo, con las naturales evoluciones de un género cuatro veces secular. (Riquer, 2004: LXV)

Dessa forma, temos três modalidades do gênero cavalheiresco notadamente distinguidas, e, dentre elas, os livros de cavalaria como o gênero que Cervantes procurou verticalmente exterminar:

Sólo la ironía y la burla podían desacreditar tan perniciosos libros, y para evitar que se leyeran, lo más adecuado era ponerlos en lo ridículo. Desde 1605 men-
gúan considerablemente las ediciones de libros de caballerías: el Quijote ha aca-
bado con ellos. (Riquer, 2004: LXXIV).

Das considerados trazidas por Piquer, vimos que Amadís de Gaula, um dos livros de cavalaria salvos da fogueira, se diferencia de Tirant lo Blanch, que se conforma ao gênero das novelas cavalheirescas, porque, como bem disse o cura, “por su estilo es éste el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros de este género carecen” (Cervantes, 2004: 65).

224 Cervantes estava preocupado, sobretudo, com as consequências que a persistência prolongada da leitura dos livros de cavalaria estava desempenhando na sociedade espanhola do século XVII. E mais, a apreensão do escritor espanhol estava na recepção das obras impressas pelos leitores que ainda permaneciam ligados à prática da tradição oral, uma vez que esses leitores acreditavam verdadeiramente na autoridade da narração. Esse, digamos, “desajuste técnico-narrativo” (contato do leitor de hábitos orais com a letra impressa) causou na época um estado de “abulia” e “alienação social”. Martín Morán, em “O Quixote e a leitura” (2006: 45), alerta que a divulgação de um gênero tão popular como o dos livros de cavalaria, feita pela tecnologia impressa, estava adulterando “a relação entre literatura e poder estipulada pela preceptiva em voga”.

Miguel de Cervantes, então, procurou discutir no seu romance as relações que envolviam a literatura desde técnicas narrativas e critérios estéticos do autor até engrenagem política de socialização do texto (ou seja, das formas escritas até os processos de transmissão, produção e recepção). Roger Chartier (2002: 60) afirmou que o Dom Quixote expõe que

os contatos entre literatura e mundo social não são apenas aquisições de objetos, apropriação de linguagens ou deslocamentos simbólicos de práticas ritualísticas ou da vida diária. Eles são também negociações permanentes entre trabalhos como criações poéticas, imateriais, e o mundo prosaico da imprensa, tinta e tipos.

Acrescentamos á enunciação de Chartier que Dom Quixote exhibe os vínculos entre a literatura e o mundo social, partindo do universo do leitor para chegar à esfera do autor. O propósito de Cervantes em apresentar a configuração da sociedade leitora da Espanha do século XVII parte da ridicularização dos leitores dos livros de cavalaria na intenção de proibir sua publicação e leitura. Dom Quixote enlouquece após o hábito obcecado da leitura desse tipo de livro, e a primeira palavra cervantina no romance

(“Desocupado lector”) é destinada à nobreza real, discutindo a relação entre literatura e poder.

Segundo Martín Morán (2006: 60), Cervantes aproximaria o “desocupado” do “ocioso”, distinguindo-o do “vicioso”, porque “é lícito suspeitar que, por trás do adjetivo ‘desocupado’, se esconda, na realidade, a figura do leitor discreto [...]. O ócio vicioso é próprio do vulgo, enquanto o ócio desocupado pertence ao discreto”. Era o nobre quem tinha o tempo livre e “ocioso”, assim como posição social e privilégio cultural, para desfrutar dos prazeres da leitura, sem maiores danos. Ao contrário, o público leitor dos livros de cavalaria era conformado por populares sem prerrogativa sociocultural, como mostra o capítulo 32 da primeira parte de Dom Quixote. Nesse capítulo, a ação estabelece claramente as posições dos personagens em relação à recepção dos livros de cavalaria na Espanha do século XVII: o vendeiro Palomeque, sua mulher, sua ajudante Maritornes e sua filha, uma jovem donzela (leitores viciosos populares) em oposição aos personagens do cura e do barbeiro (leitores ociosos discretos).

Palomeque, sua mulher e Maritornes defendem os livros de cavalaria: “no hay mejor letrado en el mundo” (vendeiro), “nunca tengo buen rato en mi casa sino aquel que vos estáis escuchando leer, que estáis tan abobado, que no os acordáis de reñir por entonces” (mulher do vendeiro) e “también gusto mucho de oír aquellas cosas, que son muy lindas” (Maritornes). Contudo, a donzela, filha do vendeiro, se opõe ao lado bélico das histórias de cavaleiros, mas se rende ao aspecto romântico: “No gusto yo de los golpes de que mi padre gusta, sino de las lamentaciones que los caballeros hacen cuando están ausentes de sus señoras (...)” (Cervantes, 2004: 322).

Na voz desses personagens se configura um cenário de leitura e seus desdobramentos sociais na época de Cervantes. Os personagens destacados acima, com exceção do cura e do barbeiro, pertencem à classe popular da sociedade da época, e nenhum deles sabia ler. Eles aproveitavam a época da colheita, momento de festa, quando muita gente estava reunida e sempre havia algum segador que sabia ler, para que uma roda de pessoas se formasse para ouvir histórias, numa remissão à tradição oral, hábito muito presente na discussão de Dom Quixote.

Dessa forma, é instigante mensurar a linha temporal e espacial do êxito de Cervantes em sua empreitada na perseguição aos livros de cavalaria, vista como matéria primordial de seu emblemático romance.

O resgate dos livros de cavalaria pela crítica moderna

Partilhamos do pensamento de Robert Stan (2008: 52) quando diz que o projeto cervantino não é meramente destrutivo, porque o escritor espanhol alinhavou crítica e afeição ao parodiar os livros de cavalaria. E, lembrando a visão de uma suntuosa edição espanhola do Amadis de Gaula que saiu em 1998, acreditamos que esta e outras edições da matriz dos livros de cavalaria são resultado também de sua ampla e eloquente aparição no Dom Quixote. Josef de Valdivielso – um dos primeiros críticos cervantinos, porque a seu cargo “(...) corrió la aprobación de la Segunda parte de la novela, y con esta ocasión emitió uno de los primeros juicios sobre el Quijote, (...)” (Piquer, 2004: LXXIV) afirmou que “desde 1605 menguan considerablemente las ediciones de libros de caballerías: el Quijote ha acabado con ellos” (apud Piquer, 2004: LXXIV). Entretanto, o crítico inglês Ian Watt (1997: 68) diverge dessa fala de Valdivielso, dizendo que os livros de cavalaria continuaram largamente populares muito depois da publicação do Dom Quixote.

Há preocupação de alguns pesquisadores em investigar qual destino coube aos livros de cavalaria, e, assim, procuram mapear a circulação e as publicações desse gênero na Espanha, após a investida contrária de Cervantes. Em 2000, foi publicada a obra *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, pelas “Prensas Universitarias de Zaragoza”. Os autores Carmen Marín Pina e Daniel Eisenberg (que fez um estudo similar em 1979) procuram mitigar o grande desconhecimento do Corpus cavaleiresco espanhol, pontuando a enorme carência de edições e estudos sobre o gênero. Segundo os autores, os livros de cavalaria mais editados são *Amadis de Gaula* e *Tirant lo Blanc*, justo os que foram salvos da fogueira no Dom Quixote, fato que eles atribuem ao critério do cura quixotesco, que vem influenciando, inclusive, estudiosos do gênero no século XX. Outros títulos de livros de cavalaria não recebem a mesma atenção.

Carmen Pina e Daniel Eisenberg ressaltam, contudo, que o crescente interesse dos pesquisadores sobre o gênero vem contribuindo para publicações atuais dos livros de cavalaria e alertam, inclusive, para o aparecimento de novos livros escritos. Foram registrados 203 estudos sobre o gênero de 1951 a 1988, enquanto que há pouco mais de uma década, de 1988 a 2000, 216 trabalhos foram publicados em livros, revistas e na rede de internet. A revitalização dos estudos do gênero conta ainda com a publicação da obra *Antología de libros de caballerías castellanos* (2001), do professor do Centro de Estudios Cervantinos, José Manuel Lucía Megías. Dessa forma, vimos que, durante alguns séculos, Cervantes teve êxito em sua investida contra os livros de cavalaria, mas o trabalho da crítica literária, por seu mérito, procura resgatar do limbo o celeiro, até então desamparado, dos livros de cavalaria. Não deixa de ser irônico o fato de ter sido criado, em pleno Centro de Estudios Cervantinos, um núcleo dedicado à promoção do gênero que Cervantes procurou elidir.

226 Faz-se necessário comentar, com um pouco mais de detalhe, essas duas obras importantíssimas no resgate do gênero dos livros de cavalaria. Começamos pela *Antología de libros de caballerías castellanos*, de José Manuel Lucía Megías. O autor e pesquisador dessa antologia dirige o projeto de recuperação e edição dos livros de cavalaria do Centro de Estudios Cervantinos, em Alcalá de Henares, na Espanha. O projeto já contempla duas publicações de sua coleção: *Los libros de Rocinante*,⁶ e *Guías de lectura caballesc*².

A *Antología* publicada em 2001 abrange o habitual repertório de personagens, cenas e motivos do gênero, porém intenciona introduzir o leitor na variedade estilística, ideológica e inventiva do gênero cavaleiresco.

A antologia apresenta essa variedade, destacando que as mostras de cavaleiros endossam difames impróprios para o decoro (*Primaleón*), que exemplifica os tragos característicos do gênero: sua capacidade para absorver todo tipo de material literário. Há intensa plasticidade discursiva responsável pela aparição frequente de cenas de desafio, cartas ou poesias de amor e até alardes de erudição (*Mexiano de la Esperanza*), assim como há também exagero classicista de exemplaridade heroica (*Polindo* \ *Lindamarte de Armenia*).

Entretanto, os livros de cavalaria permitem também chegar deliberadamente a um leque de valores anticavaleirescos: rejeição da cavalaria andante (*Florisando*), franca misoginia (*Florindo*), mortes domésticas por doença do herói (*Segundo Lisuarte de Grécia* \ *Guarino Mezquino*), proximidade com o tema do cativo

² Las *Guías de lectura caballesc* nacen como un complemento a *Los Libros de Rocinante*, y constituyen, con su argumento, diccionario de personajes, listado, tabla de capítulos, bibliografía y reproducción de páginas y grabados, una herramienta muy útil para conocer el entramado textual de los libros de caballerías castellanos. (Centro de Estudios Cervantinos)

norte-africano (Lepolemo) e até um dissonante assassinato de uma mulher (Espejo de príncipes y caballeros II). A atmosfera de violência sangrenta dos valores anticavalheirescos embaga na memória do leitor o mundo idílico da quase contemporânea Calatea (1585), de Cervantes. Vale ressaltar que a abordagem dessa antologia, priorizando a variedade estilística, ideológica e inventiva dos livros de cavalaria⁷, parece entrar em certo desalinho com as modulações do gênero cavalheiresco exibidas por Martín de Riquer.

A Bibliografía de los libros de caballerías castellanos, de Daniel Eisenberg e Carmen Marín Pina, se caracteriza como um valioso compêndio de registro de publicação, circulação e edição dos livros de cavalaria em catálogos e bibliotecas de todo o mundo. Visivelmente uma obra de fôlego, iniciada em 1979 por Eisenberg, a Bibliografía intenciona ser um robusto vade-mécum sobre o gênero, no qual os investigadores tenham a possibilidade de encontrar uma certa organização no registro da existência dos livros de cavalaria desde Dom Quixote.

A Bibliografía apresenta um catálogo dos livros de cavalaria, com corpus conservado dos textos cavalheirescos. O critério da obra é o de incluir os livros de cavalaria posteriores ao Amadis de Gaula, sempre que fossem escritos “originalmente” em castelhano, e traduções castelhanas de textos “originais” em outras línguas:

La obra se limita a Amadís de Gaula y a los posteriores libros de caballerías escritos originariamente en castellano. Excluimos, por tanto, Tirante el Blanco, Palmerín de Inglaterra o los primeros libros de Espejo de caballerías. No nos ocupamos tampoco del medieval Caballero Cifar, aunque se publicó a comienzos del siglo XVI al calor del éxito editorial de los nuevos libros de caballerías para abastecer las peticiones del público, ni de traducciones como la Demanda del Santo Grial. Como ejemplo del progreso alcanzado en el estudio de los libros de caballerías durante los últimos veinte años, en esta nueva edición se ha suprimido Arderique, sólo ahora reconocido como traducción (Eisenberg; Marín Pina, 2000: 9).

227

Na seleção do corpus, junto a cada título encontrado, são registradas as informações sobre local e data de publicação, testemunhos e notas do autor. São noticiadas também as edições atuais e as escassas, evidenciando a carência desses estudos e das publicações de livros de cavalaria. A opção dos autores foi pela exposição cronológica, com a finalidade de proporcionar um panorama sobre a história de análise do gênero. A necessidade da Bibliografía surgiu pelo desconhecimento que havia até então do número de obras do gênero que circulavam no Século de Ouro.

A importância da Bibliografía de los libros de caballerías castellanos é o status de primeiro manual que busca organizar o estado desorganizado e indiferenciado em que se encontrava a história do gênero. Portanto, reúne os estudos sobre o gênero em livros, revistas, anais, na internet, além dos livros de cavalaria em microfilmes e fac-símiles.

A Bibliografía de Eisenberg e Marín Pina, diferentemente da Antologia de José Megías (que procurou evidenciar a variedade dos livros de cavalaria, o que nos estimulou a pensar em certa oposição as características do gênero, assim como o definiu Martín de Riquer), optou por um corpus restrito de obras publicadas após o Amadis de Gaula, como já dito. Os autores da Bibliografía salientaram, inclusive, que a consulta por livros de cavalaria nas bibliotecas é difícil, porque muitos são raros, de curta tiragem, muitas vezes mal conservados e ainda apresentam uma imprecisão, ou mesmo certa confusão, no conceito do gênero, o que complica a identificação de determinada história que

envolve a cavalaria como um livro de cavalaria ou um romance de cavalaria ou, ainda, uma obra de outra modulação do género cavalheiresco:

El concepto de libro de caballerías, claro en el Siglo de Oro, llegó en los siglos XIX y XX a entenderse confusa si no equivocadamente. Es frecuente, e incluso normal, que antologías, catálogos o repertorios de “libros de caballerías” incluyan obras, y a veces sólo obras, que no merecen el término tal y como Cervantes y sus contemporáneos lo empleaban. Semejante confusión ha llegado hasta nuestros días. [...] Y si todos estos factores no fueran suficientes para entorpecer su conocimiento, los propios libros de caballerías suscitan también múltiples equívocos y confusiones bibliográficas. Fingen ser obras históricas, traducidas de otras lenguas al castellano. Consta que estos engaños, encontrados en prólogos, dedicatorias o notas de los ficticios traductores, confundieron a lectores contemporáneos. También han despistado a libreros, bibliotecarios y bibliógrafos. Idéntica confusión ha suscitado la compleja, y en muchos casos descuidada, organización interna de algunas de estas obras dispuestas en partes y/o libros. Rogel de Grecia, por ejemplo, es al mismo tiempo las partes tercera y cuarta de Florisel de Niquea, y la undécima parte de Amadís de Gaula. La cuarta parte está dividida, a su vez, Bibliografía de los libros de caballerías castellanos en una “primera parte” acompañada de un “segundo libro”. Tanto Lisuarte de Grecia como Clarián de Landanís tienen dos continuaciones distintas entre sí, escritas por diferentes autores y, en el caso de Clarián, numeradas con distintos criterios dentro de la serie, que pueden dar pie también a equívocos entre los continuadores, los lectores y, por supuesto, la crítica. (Eisenberg; Marín Pina, 2000: 8-9)

228 A escolha dos autores da Bibliografia pelo critério rigoroso do corpus trabalhado em sua obra, possibilitou-lhes mapear as bibliotecas de todo o mundo que possuem exemplares manuscritos e impressos de livros de cavalaria castelhanos, até 1623: Espanha, Alemanha, Argentina, Áustria, Bélgica, Canadá, Colômbia, Estados Unidos, França, Irlanda, Itália, Portugal, Reino Unido, República Checa, Rússia e Uruguai. Nenhum exemplar foi encontrado nas bibliotecas do Brasil. O único registro brasileiro na Bibliografia é um estudo crítico que se encontra na página 51:

[187] 1947. Frieiro, Eduardo. *Os livros que enlouqueceram Dom Quixote”. *Kriterion* [Belo Horizonte], 1.2 (1947), pp. 144-155. Fuente de referencia: Simón, Bibliografía de la literatura hispánica. Madrid: CSIC, 1950-, VIII (1970), p. 359, entrada 2754.

O fato das bibliotecas brasileiras não terem adquirido um exemplar raro do século XVII dos livros de cavalaria castelhanos e de apenas um estudo brasileiro ter sido registrado na Bibliografia, no Item “Obras Generales”, nos leva a interrogar quais títulos do género dos livros de cavalaria podemos encontrar em nossas bibliotecas e, assim, pelo menos, observar a relevância que os livros de imaginação cavalheiresca têm para o intelectual e pesquisador brasileiro.

Os livros de cavalaria em bibliotecas do Brasil: um estudo de caso

A pilha dos livros de cavalaria que substanciou a fogueira, proporcionada por aqueles que queriam proteger Dom Quixote do “pernicioso mal” que tais livros causaram e que

ainda poderiam causar se conservados, foi pequena em relação ao tamanho da repercussão do ocorrido para a literatura.

No escrutínio da biblioteca de Dom Quixote, trinta títulos foram minuciosamente vistoriados pelo cura e pelo barbeiro, dentre os quais treze foram atirados ao fogo; entre os que carbonizaram, dois não eram livros de cavalaria (La Carolea e León de España). Apenas uma porcentagem dos livros incinerados pertencia ao gênero dos livros de cavalaria. Dos dezessete títulos salvos da fogueira, cinco eram livros de cavalaria: Amadis de Gaula, Espejo de caballerías, Palmerín de Inglaterra, Don Belianís e El pastor de Fílida. O crítico inglês Henry Thomas (1952: 9) mencionou que dois deles, o Amadis de Gaula e o Palmerín de Inglaterra, “fueron aceptados incluso por Cervantes, apesar de la general condenación que pronunció contra el género, y desde entonces se han reconocido respectivamente como obras clásicas de las literaturas española y portuguesa”.

No escrutínio da biblioteca de Dom Quixote, os seguintes títulos foram analisados e separados: 1) Amadis de Gaula (salvo do fogo); 2) Las sergas de Espladián (ao fogo); 3) Amadis de Grécia (ao fogo); 4) Don Olivante de Laura (ao fogo); 5) Jardín de Flores (não é propriamente um livro da biblioteca de Dom Quixote, mas foi mencionado pelo cura, que o levaria ao fogo); 6) Florismarte de Hircania (ao fogo); 7) El Caballero Platir (ao fogo); 8) El Caballero de la Cruz (ao fogo); 9) Espejo de caballerías (salvo do fogo); 10) Bernardo del Carpió (ao fogo); 11) Roncesvalles (ao fogo); 12) Palmerín de Oliva (ao fogo); 13) Palmerín de Inglaterra (salvo do fogo); 14) Don Belianís (salvo do fogo); 15) Historia del famoso Caballero Tirante el Blanco (salvo do fogo, mas não é livro de cavalaria e sim novela de cavalaria, de acordo com as modulações do gênero por Martín de Riquer); 16) La Diana (salvo do fogo, mas não é livro de cavalaria e sim de poesia); 17) Los diez libros de Fortuna de Amor (salvo do fogo, mas não é livro de cavalaria e sim manual de instrução moral da época); 18) El pastor de Iberia (ao fogo); 19) Ninfas de Henares (ao fogo); 20) Desengaños de celos (ao fogo); 21) El pastor de Fílida (salvo do fogo); 22) Tesoro de varias poesías (salvo do fogo); 23) Cancionero (salvo do fogo, mas não é livro de cavalaria); 24) La Calatea (salvo do fogo, mas não é livro de cavalaria); 25) La Araucana (salvo do fogo, mas não é livro de cavalaria); 26) La Austríada (salvo do fogo, mas não é livro de cavalaria); 27) El Monserrato (salvo do fogo, mas não é livro de cavalaria); 28) Las lágrimas de Angélica (salvo do fogo, porém é um livro de poesia); 29) La Carolea (mesmo sendo livro de poesia, foi ao fogo); e 30) León de España (mesmo sendo livro de história, foi ao fogo).

Nosso estudo de caso parte dessa lista do cura e do barbeiro para levantar quais desses títulos de livros de cavalaria³ constam em nossas bibliotecas. Pesquisamos os catálogos on-line das bibliotecas acadêmicas cujas universidades contemplam o curso de Letras com ênfase em Língua Espanhola e Literaturas, as bibliotecas das unidades do Instituto Cervantes no Brasil, assim como catálogos de algumas editoras brasileiras, sendo algumas universitárias.

O resultado dessa pesquisa corrobora o que José Megías, Daniel Eisenberg e Carmen Marín Pina destacam sobre a escassez de novas edições dos livros de cavalaria, embora já aconteça um movimento no resgate do gênero. Em consulta on-line a seis editoras brasileiras (Companhia das Letras, Rocco, L&PM, Ediouro, Saraiva e Ática), somente três tinham registros, escassos, do Item “cavalaria”¹ dentre suas publicações: a Companhia das Letras, com o Livro da vida de Santa Teresa d’Ávila, fazendo apenas menção a romance de cavalaria; a Ediouro, com o livro Cavalaria

³ Dos trinta livros vistoriados, dezesseis eram livros de cavalaria.

Vermelha, de Isaac Babel; e a Ática, com dois livros de literatura infantil: Aventuras de Xisto, de Lucia Machado de Almeida, e uma adaptação do Dom Quixote, de Miguel de Cervantes. Das editoras universitárias consultadas, apenas a editora UNICAMP traz em seu catálogo a tradução de Orlando Furioso, tomo I, de Ludovico Ariosto, traduzido por Gustave Doré, da Coleção Clássicos Comentados, numa menção ao Item “cavalaria”¹. Além da UNICAMP, foram consultadas as seguintes editoras universitárias: EDUSP, EDUFMG, EDUFBA, EDIPUCRS, EDUFRGS, EDUNEB e EDIPUCSP.

A rede de bibliotecas do Instituto Cervantes das unidades do Brasil não revela um cenário muito animador em relação ao fomento da leitura dos livros de cavalaria. As cidades brasileiras que sediam o Instituto Cervantes – Brasília, Curitiba, Porto Alegre, Recife, Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo todas elas têm o Amadis de Gaula em suas bibliotecas. Entretanto, as unidades de Curitiba e Rio de Janeiro só possuem este título dentre os livros de cavalaria. Outro dado importante é que todas as demais unidades, excetuando as de Curitiba e Rio de Janeiro, têm como aquisição em suas bibliotecas o Tirante el Blanco, ainda que na unidade de Porto Alegre seja em DVD e na unidade de São Paulo seja uma adaptação para a literatura infantil e infanto-juvenil desse “romance”¹ de cavalaria, lembrando a distinção das modulações do gênero cavaleiresco feita por Martín de Riquer.

Vale ressaltar também que a unidade de Porto Alegre é a que possui os títulos que mais se distanciam do padrão Amadis de Gaula e Tirante el Blanco, apresentando os livros Don Olivante de Laura e Jardín de Flores em sua biblioteca. Em síntese, as bibliotecas das unidades brasileiras do Instituto Cervantes possuem em média três títulos de livros de cavalaria. Sem grandes surpresas na variedade dos títulos, seguem o padrão já destacado pelos pesquisadores citados, que indicam o Amadis de Gaula e o Tirante el Blanco como os clássicos da literatura cavaleiresca e os dois grandes títulos mais editados após o escrutínio da biblioteca de Dom Quixote.

230

Dando continuidade à pesquisa, foram consultados catálogos on-line das bibliotecas de 41 instituições universitárias brasileiras, compreendendo as universidades mais importantes de todas as regiões do Brasil. Desafortunadamente, algumas instituições não foram contempladas por não apresentarem um catálogo on-line eficiente para consulta, dificultando e, às vezes, impossibilitando a pesquisa. Os títulos de livros de cavalaria que mais constam em nossas bibliotecas universitárias são o Amadis de Gaula, em 27 instituições, e o Tirante el Blanco, em 13 instituições. Além desses dois títulos, os livros de cavalaria mais encontrados foram o Bernardo del Carpio e o Roncesvalles. Presumimos que este dado é coerente com a palavra do cura ao condená-los ao fogo, destacando que outras histórias de cavaleiros do ciclo carolíngio deveriam ser conservadas, ressaltando que a literatura cavaleiresca teve origem na França e na Inglaterra.

Nossa pesquisa revela, ainda, que a biblioteca universitária que mais possui livros de cavalaria em seu acervo é a da Universidade de São Paulo – USP, com nove títulos, a saber: Amadis de Gaula, Las sergas de Espladián, Florismarte de Hircania, El Caballero Platir, Bernardo del Carpió, Roncesvalles, Palmerín de Oliva, Palmerín de Inglaterra, Don Belianís e Tirante el Blanco. Entretanto, um resultado desanimador deve ser evidenciado: treze instituições brasileiras, em sua maioria concentradas nas regiões Norte e Nordeste, não contemplam um título sequer dos livros de cavalaria de nosso Corpus. São elas:

Universidade Federal do Pará (UFPA), Universidade Federal de Roraima (UFRR),
Universidade Federal do Acre (UFAC), Universidade Federal de Alagoas (UFAL),

Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), Universidade Estadual Santa Cruz (UESC), Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Universidade Federal do Piauí (UFPI), Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), Universidade Federal de Goiás (UFG) e Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Considerações finais

Os livros de cavalaria são um gênero literário que merece mais atenção do pesquisador, seja este brasileiro ou de outra nacionalidade, na medida em que as histórias de cavaleiros tenham reverberado em sua literatura e no imaginário de sua gente. Henry Thomas (1952: 9) aborda a trajetória do gênero, expondo o seu ressurgimento na Península Ibérica no século XVI, quando essa categoria literária já se havia originado, florescido e decaído em outras partes da Europa, como na França, na Alemanha, na Holanda, na Itália e na Inglaterra. Percebemos, então, que os livros de cavalaria, mesmo quando estavam em voga, especialmente na Península Ibérica, inscreveram uma história de existência marcada por divergências e tumultos.

Acreditamos que duas razões, entre outras, se apresentam com mais veemência para explicar a carência de publicações de livros de cavalaria no cenário mundial e também no

Brasil. Ao considerarmos Dom Quixote como matriz de interesse nessa modalidade literária, nos deparamos com duas inferências fundamentais que respondem sobre a situação do gênero. A primeira inferência é o nível quantitativo (e também qualitativo) da leitura do romance de Cervantes: quem realmente lê ou leu Dom Quixote?, nos perguntamos. A segunda inferência é a transformação e adaptação que as histórias cavaleirescas receberam, e ainda recebem, através da variedade de suportes artísticos, culturais e midiáticos, respondendo à demanda do público moderno.

O personagem Dom Quixote se tornou um mito universal, em que a ideia de quixotesco está associada à caracterização de sonhador, aquele que tudo pode na realização de seu ideal, favorecendo o rechaço do leitor moderno pelo flagrante destino da personagem, que é a morte em seu leito, após ter recuperado a lucidez, destruindo todo o fascínio das loucas façanhas quixotescas de então. A morte da personagem, assim, tem causado decepções no leitor moderno, porque Dom Quixote deixou de ser visto somente através da aparente comicidade, que alga a possibilidades idealistas, e começou a ser interpretado como cifra de valores psicologicamente sérios e profundamente simbólicos. É importante ressaltar que a decepção pode acometer somente o leitor moderno que chega até a leitura do capítulo final do livro, uma vez que muitos "leitores" preferem ficar com a imagem do Quixote louco e sonhador, preservando-se de tal desencanto.

As adaptações e transformações das histórias de cavaleiros evidenciam a permanência de alguns valores cavaleirescos no imaginário da sociedade moderna. A essas acomodações modernas das histórias da cavalaria, Robert Escarpit emprega um termo bastante apropriado para nosso argumento: "traiciones creadoras". Segundo o estudioso, a traição ocorre porque expõe, no nosso caso, o gênero a um sistema de referências com o qual ele não foi configurado, mas que, por isso mesmo, produz uma realidade nova, que abre intercâmbio com outras modulações de gênero:

Se puede decir que, prácticamente, la totalidad de la literatura antigua y medieval no vive para nosotros más que por una traición creadora, cuyos orígenes se remontan al siglo XVI, pero que se ha renovado varias veces desde este momento. (Escarpit, 1971: 109)

A pesquisadora Idelette Muzart-Fonseca dos Santos, que evidencia a presença da literatura cavaleiresca nos folhetos de cordel, diz que o pícaro nordestino, destinado a fazer o leitor rir, é uma espécie de novo avatar do tipo tradicional consagrado pelo Sáculo de Ouro espanhol. Idelette Santos salienta, ainda, que a narrativa tradicional passou por uma regionalização dos personagens e da ação: “a narrativa tradicional oferece ao poeta uma caução épica que lhe permite elaborar para os cangaceiros, ‘valentes’, vaqueiros e outros heróis populares uma epopeia verdadeira, autenticada pela referência ao modelo unanimemente reconhecido” (Santos, 2006: 76). Vemos isso no cordel *As lágrimas de Antônio Silvino por Tempestade*, de Leandro Gomes de Barros ([19--]), que evoca o nome de Carlos Magno e seus doze cavaleiros: “Eu choro a falta que faz-me\ todos os meus companheiros, \ qual Carlos Magno chorou\ por seus doze cavaleiros! \ Nada me faz distrair\ não deixarei de sentir\ a morte dos cangaceiros”.

Contudo, devemos mencionar ainda as modulações contemporâneas que tomaram a feição das histórias cavaleirescas, seja na literatura infantil ou infanto-juvenil, com as adaptações; seja na literatura de imaginação, característica do gênero dos livros de cavalaria, como a saga *O senhor dos Anéis*, que foi adaptada para o cinema; seja na literatura das instruções e configurações de personagens, bem como as ações de algumas histórias dos jogos de RPG; seja nos heróis das histórias em quadrinhos (HQs), como Tex (o cavaleiro solitário), O justiceiro, Conan, O príncipe valente, etc.

Vemos, então, que os caracteres fundamentais do gênero dos livros de cavalaria (a presença de cavaleiros com força sobre-humana, mágicos, feiticeiros, dragões, anões e gigantes, donzelas, etc.) vivem como substrato das modalidades artísticas que alimentam o imaginário da sociedade moderna. Mas o olhar que deve ser lançado sobre os livros de cavalaria, com a finalidade de oferecer a esse gênero um lugar menos preterido no cenário literário, é o olhar do pesquisador, porque este pode resgatar os livros das cinzas de uma desvanecida fogueira do século XVII e brindar o leitor moderno com a oportunidade de conhecer as primordiais histórias de cavaleiros, que poderão estar dispostas nas estantes das livrarias.

Bibliografia

- BARROS, Leandro Gomes de, [19--], *As lágrimas de Antonio Silvino por Tempestade*, [s.l.], [s.n.]. lóp.
- CALVINO, Ítalo, 1993, “Tirant lo Blanch”, en *Por que ler os clássicos*, Trad. Nilson Moulin, São Paulo, Companhia das Letras.
- CERVANTES, Miguel de, 2004, *Don Quijote de La Mancha*, Edición y notas de Francisco Rico, Madrid, RAE, Asociación de Academias de la Lengua Española, Alfabuara.
- CHARTIER, Roger, 2002, “Dom Quixote na tipografia”, en *Os desafios da escrita*, Trad. Fulvia Moretto, São Paulo, UNESP, pp. 33-60.
- EISENBERG, Daniel; MARÍN PINA, María del Carmen, 2000, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

- ESCAPIT, Robert, 1971, “La obra y el público”, en *Sociología de la literatura*, Barcelona, Oikos-tau s.a.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, 2001, *Antología de libros de caballerías castellanos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel, 2006, “O Quixote e a leitura”, en María Augusta da Costa Vieira (org.), *Dom Quixote: a letra e os caminhos*, Sao Paulo, EDUSP, pp. 45-78.
- MONTERO REGUERA, José, 2006, “Miguel de Cervantes e o Quixote–, de como surge o romance”, en María Augusta da Costa Vieira (org.), *Dom Quixote: a Letra e os Caminhos*, São Paulo, EDUSP, pp. 17-44.
- RIQUER, Martín de, 2004, “Cervantes y el Quijote”, en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, Edición y notas de Francisco Rico, Madrid, RAE, Asociación de Academias de la Lengua Española, Alfaguara, pp. XLV-LXXXV.
- SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos, 2006, *Memória das vozes–, cantoria, romanceiro & cordel*, Salvador, Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estado da Bahia.
- STAN, Robert, 2008, “Um prelúdio cervantino: de Dom Quixote ao pós-modernismo”, en *A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptando*, Trad. Marie Anne Kramer e Gláucia Renata Goncalves, Belo Horizonte, UFMG, pp. 43-92.
- THOMAS, Henry, 1952, *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*, Trad. Esteban Pujáis, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- WATT, Ian, 1997, “Dom Quixote de La Mancha”, en *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Trad. Mario Pontes, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, pp. 60-99.



FABIO
Rejas

Uma novela exemplar de Cervantes no cordel brasileiro: “La fuerza de la sangre”

Célia Navarro Flores

Universidade Federal de Sergipe

Resumo

237

O presente artigo trata da adaptação do conto *La fuerza de la sangre* de Cervantes para a literatura de cordel, realizada por Arievaldo Viana, em 2001, com o título *Rodolfo e Leocádia ou A força do sangue*. Em uma perspectiva comparatista, cotejaremos o folheto de Viana com a referida novela de Cervantes, procurando mostrar a leitura particular que o poeta brasileiro faz desse conto cervantino.

Palavras-chave

La fuerza de la sangre, Cervantes, Literatura de Cordel, Adaptação, Recepção

Abstract

The present article deals with the adaptation of *La fuerza de la sangre* by Cervantes for the Cordel Literature, accomplished by Arievaldo Viana, in 2001, with the heading *Rodolfo e Leocádia ou A força do sangue*. In a comparative perspective, we will match the work of Viana to the related novel of Cervantes, aiming to show the particular reading that the Brazilian poet makes of this Cervantes story.

Keywords

La fuerza de la Sangre, Cervantes, Cordel Literature, Adaptation, Reception.

Com a comemoração do IV centenário das *Novelas exemplares* de Cervantes, pesquisadores no mundo inteiro se voltam para essa obra. Procuramos com este trabalho dar nossa modesta contribuição aos estudos das *Novelas exemplares*, principalmente no que diz respeito a sua recepção no Brasil.

Em nossa pesquisa atual –cujo tema e Cervantes na literatura popular–, deparamo-nos com duas novelas exemplares adaptadas para a literatura de cordel, a saber: *A espanhola inglesa*, de Manoel Monteiro, de 2008; e *Rodolfo e Leocádia ou A força do sangue*¹, de Arievaldo Viana², de 2001. Neste trabalho nos debruçaremos sobre este último cordel. Nossa proposta é, inicialmente, apresentar os novos rumos da literatura de cordel no Brasil, para os quais o autor brasileiro de *Rodolfo e Leocádia ou A força do sangue*, Arievaldo Viana, tem contribuído significativamente. Em um segundo momento, estabeleceremos um cotejo entre o texto de Viana e o de Cervantes, apontando os momentos em que o poeta brasileiro se distancia da obra de Cervantes, deixando-nos entrever sua leitura particular do conto cervantino.

Arievaldo Viana e os novos rumos da literatura de cordel no Brasil

Enquanto a Literatura de Cordel desaparece na Península Ibérica nos anos 70 e 80 do século XX (Díaz-Maroto, 2000: 36), no Brasil ela se mantém viva até nossos dias graças a iniciativa de diversos cordelistas, principalmente os oriundos do Nordeste brasileiro. Destacaremos aqui algumas dessas iniciativas. A primeira delas foi a criação da Academia Brasileira de Literatura de Cordel, em 1988, no Rio de Janeiro, a qual congrega poetas de várias partes do Brasil, mas principalmente da região Nordeste. Outra iniciativa que merece destaque é a mudança de perspectiva das funções da Literatura de Cordel. Se antes os cordéis eram realizados por artistas populares, com pouca instrução e apenas destinados ao público de baixa renda, hoje temos uma nova geração de cordelistas, poetas instruídos, empenhados na revalorização do gênero e em sua difusão. Alguns deles veem a possibilidade da utilização do folheto de cordel como recurso didático. Essa nova função levou muitos poetas a adaptarem obras literárias de autores nacionais e estrangeiros, principalmente os clássicos, para a linguagem do cordel. No caso de Cervantes, além das duas novelas exemplares citadas –*A força do sangue* e *A Espanhola inglesa*– o *Quixote* mereceu três adaptações.

Arievaldo Viana é um dos protagonistas desse movimento de revigoração do cordel e de sua inserção na sala de aula. Ele é o idealizador do projeto “Acorda Cordel na Escola”, assim definido pelo poeta:

O Projeto Acorda Cordel na Escola propõe, há dez anos, a revitalização do gênero e sua utilização como ferramenta paradidática na alfabetização de crianças, jovens e adultos e também nas classes de Ensino Fundamental e Ensino Médio. (Viana, 2010: 14).

O projeto desenvolveu uma série de materiais com fins didáticos, que podem ser adquiridos por correio eletrônico, a saber: uma caixa contendo doze folhetos de diferentes autores, um livro intitulado *Acorda Cordel na sala de aula. A literatura popular*

¹ Temos em mãos a primeira edição, de 2001.

² Nascido em Quixeramobim, Ceará, Viana fundou, junto com o irmão Antônio Klevisson Viana, a Tupynanquim Editora. Alguns de seus livros foram adotados pelo MEC através do PNBE (Programa Nacional da Biblioteca Escolar). Escreveu e publicou mais de 100 folhetos de cordel. É Membro da ABLC, cadeira, no 40 de João Melquiades Ferreira da Silva. (Conforme informações do site da Academia Brasileira de Literatura de Cordel).

como *ferramenta auxiliar na Educação* (figura 1) de autoria de Viana³ e um CD contendo poemas e canções interpretadas tanto pelo autor como por outros cantadores. Desse material, tivemos acesso ao livro. Nele, encontramos uma miscelânea de textos: história a literatura de cordel, depoimento do autor sobre a importância desse gênero literário em sua alfabetização, biografias e poemas de vários cordelistas, técnicas e modalidades do cordel, propostas didáticas para o uso do cordel em sala de aula e outros. Embora a proposta do projeto seja a utilização do cordel na alfabetização e no ensino médio e fundamental, as propostas são direcionadas apenas para o segundo seguimento, isto é, para o ensino básico. Não há propostas para a alfabetização. Do livro, destacamos ainda o capítulo “O cordel na era Lula. Virando política pública”, de autoria de Crispiano Neto, no qual o autor relata o encontro de diversos cordelistas – entre eles Arievaldo Viana – com o presidente Luiz Inácio Lula da Silva, durante o qual os poetas apresentam uma série de reivindicações que buscam valorizar e divulgar a literatura de cordel e seus poetas.

Não tivemos acesso a caixa de cordéis, porém Viana, no livro citado, reproduz fragmentos de alguns deles e, dentre eles, esta A força do sangue, sobre o qual falaremos em seguida.

Rodolfo e Leocádia ou A força do sangue

Ao longo do processo de escritura desse artigo, entramos em contato, por correio eletrônico, com o poeta Arievaldo Viana, que nos elucidou algumas dúvidas. Perguntamos o porquê da escolha dessa novela exemplar em detrimento das demais novelas escritas por Cervantes, ao que o poeta respondeu:

A força do sangue é a novela que tem uma trama muito adequada para a literatura de cordel. Paixão, suspense, injustiça, mistério e um final feliz. Cervantes, Eca de Queiroz e Jose de Alencar são escritores que tem uma maneira muito atraente de narrar. Já fiz adaptações de obras dos três e a narrativa em versos fluiu com muita facilidade.

Arievaldo nos disse que se manteve fiel a narrativa de Cervantes. Entretanto, a fidelidade não é um requisito para uma boa adaptação (Hutcheon, 2011: 28) e, como veremos, em diversos momentos, o narrador do cordel se distancia da história original de Cervantes. Obviamente, a redução de espaço físico (o cordel contém apenas 32 páginas) obrigou o poeta a cortar ou resumir grande parte do conto cervantino, procedimento normal em adaptações (Hutcheon, 2011: 43).

A primeira edição do folheto Rodolfo e Leocádia ou A força do sangue, de 2001, e uma edição simples, em formato pequeno, 32 páginas, com apenas uma ilustração bastante simples na capa, na qual temos os protagonistas do conto cervantino, Rodolfo e Leocádia, ambos vestidos como nobres, ele com um buque de flores na mão. Entretanto, há uma segunda edição em 2006, a qual faz parte do conjunto de materiais didáticos desenvolvido por Arievaldo Viana para o projeto “Acorda Cordel na Escola”. A capa desta segunda edição é reproduzida no livro *Acorda Cordel na sala de aula*. Notamos duas modificações com relação a capa original: foi retirada a primeira parte do título, na qual constava o nome dos protagonistas, ficando apenas A força do sangue;

³ Embora apenas o nome de Arievaldo Viana apareça na capa do livro, alguns capítulos são assinados por outros cordelistas.

e a ilustração original foi substituída por outra, muito mais elaborada, na qual estão 58 representados Leocádia, Rodolfo e, provavelmente, seu pai. No plano de fundo, vemos uma representação da cidade de Toledo.

Ha, entretanto, uma diferença com relação ao público-alvo das duas edições: enquanto a segunda foi reelaborada para ser utilizada como material didático, a primeira, de 2001, teve uma função diferente. Ao final do folheto, há um colofão com os seguintes dizeres:

ATENCAO!

Este folheto e uma livre adaptação da obra de Miguel de Cervantes e foi editado especialmente durante o IX Congresso Brasileiro de Professores de Espanhol. A obra reafirma as influências ibéricas na cultura nordestina, sobretudo no Romanceiro Popular, também chamado de Literatura de cordel. (Viana, 2001: 32)

Portanto, o cordel foi escrito inicialmente para o IX Congresso Brasileiro de Professores de Espanhol e, posteriormente, foi inserido no projeto “Acorda Cordel na Escola”. Notemos neste colofão como o poeta aproxima as duas culturas, a brasileira e a ibérica, citando o Romanceiro, gênero estudado nos cursos universitários de Espanhol e, portanto, conhecido do público-alvo de seu folheto: os participantes do congresso.

Vejamos mais detidamente o poema, escrito em redondilha maior, cujas duas primeiras estrofes são:

Para o leitor que aprecia
Um bom romance rimado
Leia agora este episódio
Há muito tempo passado.
Em Toledo, na Espanha,
Por Cervantes foi narrado.
Em Novelas Exemplares
Se encontra essa história
Eu li quando criança
E ainda trago na memória
Narra um grande sofrimento
Com final cheio de glória (Viana, 2001: 1)

240

Essas duas estrofes funcionam como uma espécie de introdução, na qual inicialmente o poeta se dirige a um “leitor que aprecia / Um bom romance rimado”. Tanto a palavra “leitor”, como o verbo em imperativo afirmativo “leia” nos indicam que o autor escreveu o poema pensando em um público alfabetizado. A palavra “romance”, por sua vez, alude ao Romanceiro, ascendente da Literatura de Cordel. Como dissemos anteriormente, o público alvo do poeta, no momento da criação da obra, são os professores de espanhol, um público universitário e conhecedor do Romanceiro.

Na sequência, há a identificação do autor da obra original (Cervantes) e do livro no qual se encontra o conto (Novelas Exemplares); essa preocupação deve-se ao fato de se tratar de uma adaptação – nesse processo sempre e comum que o autor da adaptação mencione o texto original. Entretanto, a sintaxe da frase nos sugere que Cervantes contou essa história em Toledo e não que a história se passou em Toledo. O poeta, então, traz um dado autobiográfico, ao dizer que a história e uma reminiscência de sua infância.

Na terceira estrofe, finalmente, inicia-se a história de Leocádia e Rodolfo. Nesse momento, o poeta retoma o nome da cidade, dizendo “Um cidadão de Toledo/ Retor-

nava com a família” (Viana, 2001: 1). Se antes havia sugerido que Cervantes escreveu a história em Toledo, agora, conta-nos que a história se passou em Toledo, conforme o original cervantino. O poeta nos conta que a família retornava de um passeio vespertino: os pais, o filho e a filha. Na obra de Cervantes, há ainda uma criada, que é ignorada no cordel. Na sequência, há a descrição de Leocádia:

E também sua linda filha
Se chamava Leocádia
Esse anjo de formosura
Era o orgulho de seus pais
Meiga flor de criatura
Contava dezesseis anos
Era virgem, casta e pura. (Viana, 2001: 2).

Nesta breve descrição, o poeta alude a beleza (“linda filha”, “formosura”), a juventude (“dezesseis anos”), a bondade (“anjo”, “meiga flor”) de Leocádia e enfatiza sua pureza com três adjetivos: “virgem, casta e pura”.

Na sequência, o poeta descreve a paisagem com grande lirismo:

A tarde se derramava
Nos montes do ocidente
A lua já despontava
Taful e resplandecente
Iluminando a passagem
Dessa família inocente (Viana, 2001: 2).

Chamou-nos a atenção a palavra “taful” por ser pouco usual e que nos sugere, como vimos, que talvez o autor pensou o poema para um público culto. Aliás, nota-se preocupação e cuidado com relação a língua portuguesa ao longo de todo o poema. Na obra de Cervantes, a família volta do passeio ao rio as 11 da noite: “La noche era clara, la hora, las once,” (Cervantes, 2001: 303). No cordel, por sua vez, a família volta do passeio vespertino ao cair da tarde e início da noite. Essa diferença de horário, em nosso modo de ver, é justificada porque na Espanha os dias de verão são longos –as 10 horas da noite– ainda há luz solar e é comum as boas famílias estarem pelos caminhos as 11 horas da noite; entretanto, no Brasil (e principalmente no Nordeste) anoitece muito cedo, tornando inverossímil que uma família de bem estaria as 11 horas da noite pelas estradas, voltando de algum passeio.

Assim como na obra de Cervantes, há uma antecipação da desgraça que se abaterá sobre a família; essa antecipação provoca uma expectativa no leitor, pois sabemos de antemão que algo acontecerá e queremos seguir lendo para saber o que ocorrerá. Na obra de Cervantes:

(...) venía el buen hidalgo con su honrada familia, lejos de pensar en desastre que sucederles pudiese. Pero como las más de las desdichas que vienen no se piensan, contra todo su pensamiento le sucedió, una que les turbó la holgura, y les dio que llorar muchos años. (Cervantes, 2001: 305)

No cordel: “Seguiam sem imaginar/ Da desgraça o seu afã”. (Viana, 2001: 2) O poeta continua a história nos contando que de repente surgem três ou quatro “cavaleiros” armados e mascarados, dizendo palavrões e fazendo caretas aos membros da família, enquanto as mulheres, assustadas, rezavam.

De repente eis que despontam
Do outro lado da estrada
Três ou quatro cavaleiros
Fazendo enorme zoadá
Todos tinham boa arma
E a feição mascarada
Dirigiam aos viajantes
Insultos e palavrões
Riam, faziam caretas
Sem temer repreensões
Enquanto a mãe e a filha
Faziam suas orações (Viana, 2001: 3)

Chama-nos a atenção a palavra “cavaleiros”, pois, na tradução lida pelo autor⁴ consta “cavalheiro” e nada no texto de Cervantes no indica que os rapazes estariam a cavalo. Entretanto, a imagem de Rodolfo e seus amigos mascarados e armados da maior dramaticidade a cena. Além disso, o ato selvagem dos rapazes estaria mais condizente com ações de bandidos que com as de “cavalheiros”, palavra que, em português, remete-nos a homens educados e refinados.

Em seguida, o poeta descreve Rodolfo:

Um desses arruaceiros
Era Rodolfo Quezado
Quando fitou Leocádia
Ficou quase transtornado
Pois ao ver tanta beleza
Sentiu o peito apertado.
Este jovem era filho
De família potentada
Senhora de muitos bens
De ouro muito abastada
E residiam em Toledo
Na margem daquela estrada.
Devido sua pouca idade
Ele era muito estouvado,
Sendo pois um filho único
Os pais criaram-no mimado,
Os amigos só faziam
O que era do seu agrado. (Viana, 2001: 3)

242

O poeta tacha Rodolfo de “arruaceiro” e nos sugere um amor à primeira vista, pois o moco sente o peito apertado ao olhar para Leocádia. Na obra de Cervantes, nesse momento, Rodolfo sente apenas uma grande atração física por Leocádia: “Pero la mucha hermosura del rostro que había visto Rodolfo, (...) comenzó de tal manera imprimírsele en la memoria, que le llevo tras si la voluntad y despertó en el deseo de gozarla” (Cervantes, 2001: 305).

Na sequência, no livro de Cervantes, o narrador tece um comentário sobre os ricos, dizendo que “en otro instante resolvieron volver y robarla, por darle gusto a

⁴ Viana nos contou que leu a obra pela primeira vez em sua infância, em uma edição da Editora Ediouro e para escrever o poema, em 2001, releu o texto de Cervantes em um arquivo em pdf, que encontrou na Internet. Viana gentilmente nos enviou o arquivo, o qual contém as Novelas Exemplaes traduzidas por Darly Nicolanna Scornaienchi.

Rodolfo, que siempre los ricos que dan en liberales hallan quien canonicen sus desafueros y califique por bueno sus malos gustos" (Cervantes, 2001: 305). O poeta brasileiro também faz uma digressão similar sobre os ricos:

Pois o rico sempre encontra
Alguém para lhe bajular
Fazer tudo o que deseje
E em nada lhe censurar
Lhe apoiar nos desmandos
Com o fim de lhe agradecer. (Viana, 2001: 4)

Assim como na obra de Cervantes, os mocos raptam Leocádia. No cordel, Rodolfo a coloca desmaiada sobre o cavalo e foge com ela, levando-a para sua mansão, na qual, como na obra de Cervantes, ele tinha um quarto separado. Se inicialmente Rodolfo sentiu o coração apertar ao ver Leocádia, agora ele "cego e bruto de paixão", só desejava "abusar" da moca:

Rodolfo a conduziu
Pra sua rica mansão
Desapeou do cavalo
Cego e bruto de paixão
Embora jamais pensasse
Entregar-lhe o coração

Só desejava abusar
Daquela flor inocente
Levou-a para seu quarto
Arfando sofregamente
Como um menino travesso
Que vai rasgar um presente. (Viana, 2001: 5)

243

Parece-nos bastante pertinente a relação entre a imagem do garoto mimado rasgando a embalagem de um presente e a de Rodolfo prestes a deflorar Leocádia. Na sequência, o narrador explicita uma interrupção da cena descrita (Rodolfo e Leocádia no quarto) para falar sobre a reação dos pais de Leocádia:

Deixemos aqui Leocádia
Entregue a tão triste sina
Pra saber como ficaram
Os pais da menina. (Viana, 2001: 7).

Nas duas estrofes seguintes (páginas 6 e 7), o narrador nos conta sobre a tristeza e desespero dos referidos pais e, na sequência, volta à cena do quarto:

Agora vamos saber
De Leocádia, coitada
No quarto do malfeitor
Acordou de madrugada
Conheceu que sua honra
Havia sido manchada. (Viana, 2001: 7)

Ao despertar de Leocádia, segue-se sua longa queixa, a qual, no cordel está em primeira pessoa, em citação direta, ou seja, o narrador da voz a personagem, recurso

típico desse gênero literário. Também no cordel, Leocádia pede para que Rodolfo a mate:

Disse-lhe então: Oh, infame,
Ruim, perverso e impuro!
Tiraste-me a virgindade,
Por certo vais me matar...
Mata-me que eu te perdoe,
Disse-lhe a pobre a chorar,
E enterra-me em um bosque
Onde ninguém possa achar... (Viana, 2001: 7)

Rodolfo se cala, como no livro de Cervantes, mas no cordel ele sente remorso, sentimento que não consta no texto cervantino:

Rodolfo sentiu remorso
Ouvindo-a falar assim
Sentiu o peito apertado
Pois não era tão ruim
E mesmo, a vida dela
Não pretendia dar fim (Viana, 2001: 8)

Novamente, ouvimos a voz de Leocádia, sugerindo que seu ofensor coloque novamente a máscara e a deixe perto de sua casa. No cordel, Rodolfo sai para aconselhar-se com os amigos. Leocádia abre a janela e vê o jardim da mansão, o quarto e o crucifixo. No poema, diferentemente do conto de Cervantes, Leocádia se ajoelha e faz uma prece:

244

Dizia ela: Oh, Jesus
Grande pai celestial
Livrai-me deste inimigo
Que me causa tanto mal
Conduze-me de volta ao lar
Com teu poder divinal

És a única testemunha
Deste crime aqui passado
Levarei o crucifixo
E por mim será guardado
Quem sabe, se algum dia
Não será utilizado. (Viana, 2001: 10)

A cena da grande dramaticidade ao episódio e é extremamente pertinente, uma vez que é verossímil que Leocádia reze no momento de aflição e, por outro lado, explica o final do conto, no qual o desenlace da história é atribuído a justiça divina. Na sequência, Rodolfo retorna ao aposento onde havia deixado Leocádia, coloca uma venda em seus olhos e a leva para a porta da igreja. Como na obra de Cervantes, Leocádia conta os degraus da escada. A menina volta para casa.

No conto de Cervantes, por sua vez, após ter deflorado Leocádia, Rodolfo volta para casa e vê que o crucifixo sumiu, imagina que ele tenha sido levado por Leocádia, mas parece esquecer o assunto:

Rodolfo, en tanto, vuelto a su casa, echando menos la imagen del crucifijo, imagino quien podía haberla llevado, pero no se le dio nada, y, como rico, no hizo cuenta de ello, ni sus padres se lo pidieron cuan do de allí a tres días, que él se partió a Italia, entrego por cuenta a una camarera todo lo que en el aposento dejaba. (Cervantes, 2001: 311)

Na obra cervantina, a viagem a Itália já estava decidida havia vários dias: "Muchos días había que tenía Rodolfo determinado de pasar a Italia" (Cervantes, 2001: 311). Seu pai o incentivava a fazer a viagem dizendo que "no eran caballeros los que solamente lo eran en su patria". (Cervantes, 2001: 311).

No poema, por sua vez, Rodolfo volta a sua casa e não consegue conciliar o sono devido a sua consciência pesada e o que o motiva a viajar a Itália e o remorso por suas más ações com Leocádia. Seu pai, por sua vez, fica "pesaroso" com a decisão do filho.

Rodolfo foi para casa
Porém não pode dormir
Passou a noite acordado
Remorso a lhe perseguir
No outro dia bem cedo
Disse: meu pai, vou partir!

Faz tempo que eu desejo
Conhecer outros países
Aprender outras culturas
Viver dias mais felizes
E depois de algum tempo
Rever minhas raízes!

O pai mesmo pesaroso
Aprovou seu intento
Deu-lhe uma bolsa de ouro
Pra garantir-lhe o sustento
Disse: Leva dois amigos
Que te sirvam de contento.

Então Rodolfo partiu
Pra esquecer seu desatino (...) (Viana, 2001: 12)

Na sequência, quando Leocádia percebe que esta grávida, os pais a levam para um povoado distante, ela dá à luz um menino, que cresce com seus avós pensando que fossem seus tios e com sua mãe achando que ela fosse sua prima. Novamente, Arievaldo altera a história original. No cordel, aos sete anos, Luizinho passando por uma praça, assiste a um torneio. Este torneio fazia parte das comemorações da volta de Rodolfo e é ele mesmo quem atropela Luizinho e não seu pai, avô da criança, conforme o livro de Cervantes.

O pai de Rodolfo leva Luizinho para a mansão, coloca-o na cama do filho e manda chamar um médico e a família da criança. Já no início do poema, vimos que o sobrenome de Rodolfo e Quezado: "Um desses arruaceiros/ Era Rodolfo Quezado" (Viana, 2001: 3). Agora, o poeta menciona o nome de seu pai: "Então o pai de Rodolfo/ Alonso Mendes Quezado" (Viana, 2001: 17). Em nenhum momento de seu texto, Cervantes menciona o nome do pai de Rodolfo. Ficamos curiosos com relação a este nome e perguntamos ao poeta sua origem. Arievaldo Viana informou-

-nos que, no momento em que escrevia o poema, escolheu esse nome aleatoriamente, por uma questão de métrica; porém, afirma que pode ter inconscientemente se inspirado no nome de Alonso Quijano, o fidalgo que se transforma no famoso cavaleiro andante, Dom Quixote, na obra *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, de Cervantes.

Voltando ao poema, o pai de Rodolfo nota a semelhança do menino com seu filho. Leocádia, ao chegar, reconhece o quarto. O artifício utilizado pelo poeta para que Leocádia e Rodolfo não se encontrem nesse momento, foi dizer que o rapaz havia viajado a Valência em busca dos medicamentos para curar Luizinho. Leocádia pede a Dom Alonso para levar a criança, Dom Alonso não consente, pois já havia se afeiçoado ao garoto e comenta a semelhança entre o menino e seu filho. Também a mãe de Rodolfo fica impressionada com a semelhança e, diferentemente da obra de Cervantes, nota que o menino tem um sinal no peito idêntico ao de Rodolfo:

Até mesmo um sinal
Que Rodolfo tinha no peito
No peito de Luizinho
Havia do mesmo jeito
Porque tudo que Deus faz
E sempre muito bem feito! (Viana, 2001: 19)

246 Quando a mãe de Rodolfo (no poema seu nome não é citado) pergunta pela mãe do menino, Leocádia desmaia. Ao recobrar os sentidos, Leocádia conta a história do rapto, afirma que Luizinho é filho de Rodolfo e menciona o crucifixo. A mãe de Rodolfo, a sós com seu marido, conta-lhe a desgraça de Leocádia; Dom Alonso lembrou "Como ele [Rodolfo] havia partido/ Quase fugido, sem glória" (Viana, 2001: 22) e manda chamar os amigos de Rodolfo, os quais confirmam a veracidade do contado por Leocádia. Posteriormente, Leocádia traz o crucifixo e o mostra aos pais de Rodolfo, os quais reconhecem o objeto. Dom Alonso quer reparar o erro do filho, mas Leocádia diz que só se casaria se Rodolfo a quisesse,

Pois sofrimento maior
Do que viver desonrada
E casar sem ser querida
E viver sem ser amada" (Viana, 2001: 24).

Como na obra de Cervantes, a mãe de Rodolfo trama para unir o casal. Entretanto, notamos que, no poema, há um predomínio da figura do pai em detrimento da figura da mãe de Rodolfo. Na obra de Cervantes, sabemos o nome de sua mãe, Estefânia; porém, não se menciona o nome do pai. No cordel, por sua vez, o pai da personagem tem nome e sobrenome (Alonso Mendes Quezado), e ele quem desata o nó do enredo e ainda aparece representado na capa do folheto, ao lado do casal.

Na sequência, a mãe de Rodolfo manda a criada preparar um grande jantar, para o qual Leocádia comparece belamente vestida:

Rodolfo ficou pasmado
Diante daquela beleza
E pensou com seus botões:
Serás minha, com certeza
uma dama como esta
Parece uma princesa! (Viana, 2001: 26)

Como na obra de Cervantes, Rodolfo, sem reconhecer Leocádia, sente-se atraído por ela e é correspondido:

Pois ela também sentira
Por ele grande atração,
Pensava que o odiaria
Mas tudo mudou então,
Transformara-se em amor
O ódio de seu coração. (Viana, 2001: 26)

Após o jantar, Rodolfo e Leocádia vão conversar no jardim. Leocádia conta-lhe a verdade. Rodolfo reconhece seu erro, entrega um punhal a Leocádia e pede que ela o mate. Leocádia devolve o punhal e beija Rodolfo no rosto em sinal de perdão. Rodolfo reconhece a nobreza de Leocádia, nota que ela o ama e a pede em casamento. Seus pais lhe mostram o crucifixo, chegam os pais de Leocádia que são reconhecidos por Rodolfo, que pede a mão de Leocádia em casamento, agora para os pais. No dia do casamento, Luizinho, recuperado, já sabia que Rodolfo era seu pai e que Leocádia era sua mãe. O pai de Rodolfo também fica contente com o desfecho da história. Rodolfo deixa de ser um sedutor porque ama Leocádia. Ao final da narração, enfatiza-se novamente a intervenção da providência divina:

Leocádia e os seus pais
Sempre agiram com prudência
E souberam esperar
Sua vez com paciência
Porque sempre confiaram
Na Divina Providência. (Viana, 2001: 31)

247

Na penúltima estrofe, o poeta novamente cita o nome de Cervantes e se insere no poema:

Foi Cervantes quem narrou
Em prosa, esta novela
E o poeta Arievaldo
Por acha-la muito bela
Transforma agora em poesia
Fiel a tudo que há nela (Viana, 2001: 32)

Para finalizar, Viana escreve uma estrofe, com seu nome em acróstico:

Então as duas famílias
Viveram muito felizes
Ali nasceram outros netos
Laços tornaram-se raízes
Da velha escola da vida
Onde somos aprendizes. (Viana, 2001: 32)

Como pudemos ver, embora Viana tenha dito que se manteve fiel ao texto, no processo de adaptação da obra cervantina, ele suprime partes do relato e altera outras. Essas alterações ocorrem, em nosso modo de ver, por duas razões. Por um lado, o poeta busca adaptar a obra para um contexto brasileiro, dando-lhe maior verossi-

milhança, como ocorre com a questão do horário da volta da família de seu passeio ao rio ou mesmo quando troca a palavra “cavalheiro” por “cavaleiro”. Por outro lado, o poeta modifica o relato, mostrando-nos sua leitura particular da obra.

O Rodolfo, personagem de Viana, é mais conflituoso que o de Cervantes, pois, embora tenha agido como um selvagem ao raptar Leocádia e como um rico menino mimado ao deflorá-la, ele sente o peso de sua culpa e tem remorsos que lhe roubam o sono; por sua vez, o Rodolfo de Cervantes nem sequer volta a pensar no ocorrido. O aperto no peito sentido por Rodolfo no momento do rapto pode ser interpretado como uma antecipação do amor que afloraria em seu coração no desfecho da história no cordel.

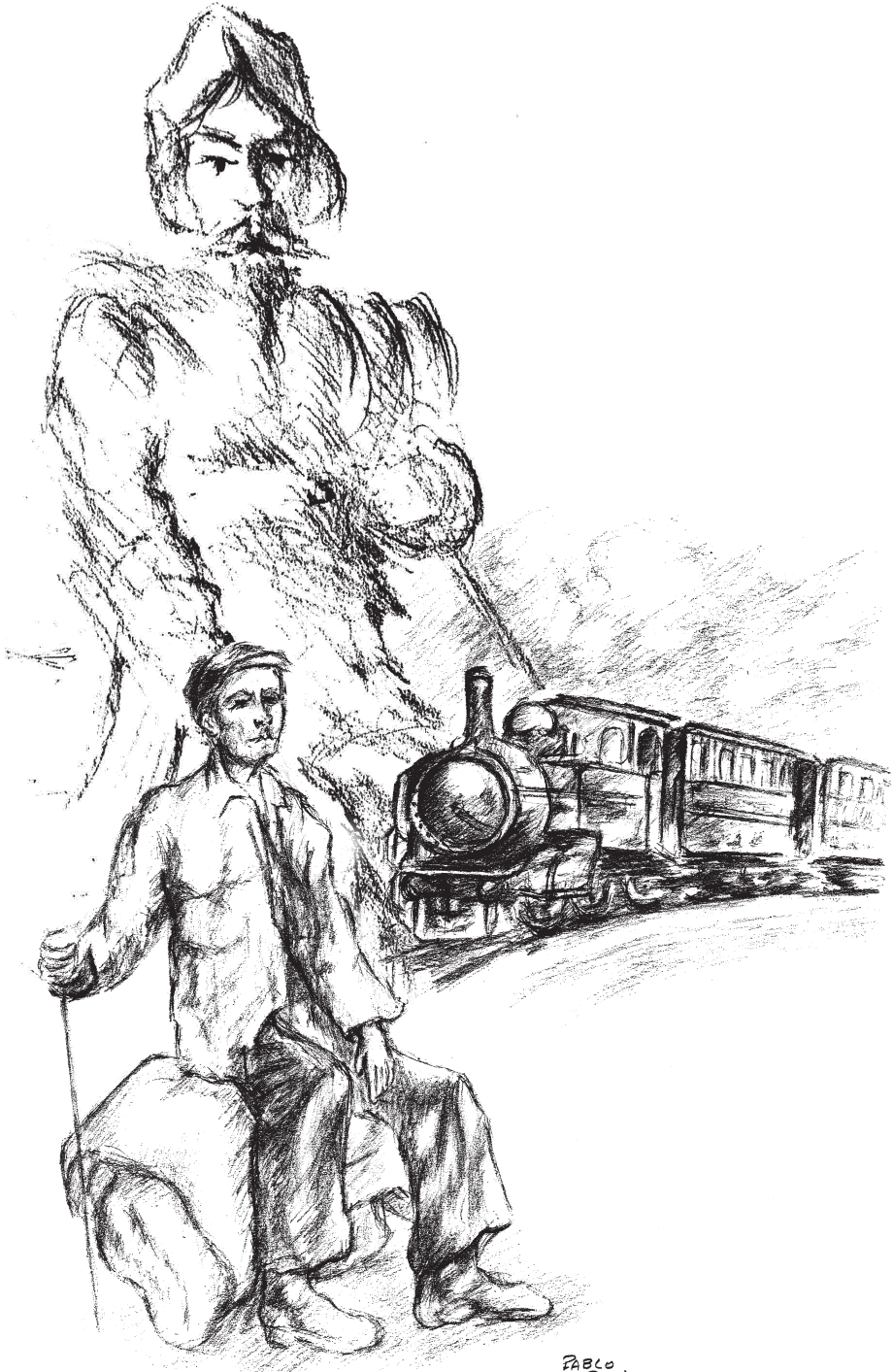
É inegável a existência da questão religiosa no conto de Cervantes, porém, no cordel, mais importante que a trama urdida pela mãe de Rodolfo e a mão da providência divina. No final do conto de Cervantes, o objeto religioso, o crucifixo, parece ter apenas a função de prova do delito cometido por Rodolfo; não há ênfase na questão religiosa. É curioso que, no cordel, além do crucifixo, Luisinho tem uma marca no peito semelhante a que tinha Rodolfo, a qual se configura no poema como outra obra da providência divina: “Porque tudo que Deus faz / E sempre muito bem feito!” (Viana, 2001: 19).

Como apontou Viana, o conto de Cervantes *La fuerza de la sangre* tem todos os ingredientes necessários para ser levado ao cordel: paixão, suspense, mistério, injustiça e final feliz, o que nos mostra como a universalidade dos temas cervantinos resistem ao tempo, chegando até nossos dias com vitalidade. O belo folheto Leocádia e Rodolfo ou A força do sangue, de Viana, e a prova de que as Novelas exemplares de Cervantes continuam sendo extremamente atuais, inclusive, na literatura cordelística brasileira do século XXI.

248

Bibliografia

- CERVANTES, Miguel de, 2001, *Novelas ejemplares*, Edición, prólogo y notas de Jorge García López, Barcelona, Critica.
- HUTCHEON, L., 2011, *Uma teoria da adaptação*, Florianópolis, Editora da UFSC.
- MENDOZA DIAZ-MAROTO, F., 2000, *Panorama de la Literatura de Cordel Española*, Madrid, Ollero & Ramos.
- MONTEIRO, Manoel, 2008, *A espanbola inglesa*, São Paulo, Scipione.
- VIANA, Arievaldo, 2010, *Acorda cordel na sala de aula. A Literatura de Cordel como ferramenta auxiliar na Educação*, Fortaleza, 2aed, Gráfica Encaixe.
- VIANA, Arievaldo, 2001, *Rodolfo e Leocádia ou A força do sangue*, Fortaleza, Tupynanquim Editora. Páginas consultadas: Academia Brasileira de Literatura de Cordel: < <http://www.ablc.com.br/cadeiras.html> > Acesso em 29/nov. /2012.
- Blog Acorda Cordel na Escola: <http://acordacordel.blogspot.com.br/2011/05/acorda-cordelna-sala-de-aula.html>> Acesso em 29/nov. /2012.



FABCO
Rejas

El viaje como exploración del carácter español según las novelas ejemplares.

Adriana Azucena Rodríguez

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Resumen

251

Los viajes, como motivos de ausencia voluntaria, de aprendizaje, de prueba o de aventura, son un componente fundamental de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes. En este artículo se propone una tipología de los viajes en esta obra de Cervantes, para mostrar sus preocupaciones acerca del carácter del individuo español.

Palabras clave:

Novelas ejemplares, Cervantes, viajes, carácter.

Abstract

Journeys, like topic of voluntary absence, learning, test or adventure, are a fundamental component of Miguel de Cervantes' *Novelas ejemplares*. This article proposes a typology of travel in this work, to show their concerns about the Spanish character.

Keywords:

Novels exemplary, Cervantes, travels, character.

Una niña llevada a Londres “entre los despojos que los ingleses llevaron de la ciudad de Cádiz”, un extremeño que en Sevilla “se acogió al remedio a que otros muchos perdidos en aquella ciudad se acogen, que el pasarse a las Indias, refugio y amparo de los desesperados de España”, son personajes memorables de las *Novelas ejemplares*. Cervantes imagino así a individuos que atravesaban las vicisitudes de los viajes para revelar las cualidades más significativas del español de los Siglos de Oro. Los viajes, como motivos de ausencia voluntaria, de aprendizaje, de prueba o de aventura, son un componente fundamental de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes. Con excepción de “La ilustre fregona”, en la que los personajes renuncia a un viaje proyectado inicialmente por Carriazo y Avendano: en la que el aventurero representa al personaje ridículo, que idealiza las almadrabas como medio para conocer el mundo.

El viaje es un motivo frecuente en la obra de Cervantes, casi se podría decir que es determinante, con la excepción de *La Galatea*, la novela de juventud de un autor que retrasaría veinte años la publicación de cualquier otra obra, la novela pastoril cuya característica central es el escenario bucólico inamovible. Aunque este hecho resultaba ambiguo en el marco de la ideología social. Para la época en que aparecieron las *Novelas ejemplares*, España contaba con una economía basada en el comercio y la colonización, actividades que implicaban una serie de riesgos —en tanto que el individuo partía de sus lugares de origen— y la movilidad social que atentaba contra la distinción evidente de estados, y cuya consecuente acumulación de capital monetario desataba movimientos inflacionarios y desestabilizaba la economía rentista. Antonio Domínguez Ortiz recuerda que “el poder del dinero como destructor de jerarquías preestablecidas se reveló irresistible [...] la gradación que se estableció dentro de esta entre hidalgos, caballeros, títulos y grandes no tiene apenas más fundamento que el económico” (Domínguez Ortiz, 1992: 42). La literatura, sin embargo, aprovecho este motivo no solo por las condiciones sociales imperantes en el Renacimiento y el Barroco, sino también por la tradición y el simbolismo del viaje. Así, recuerda Aurora Egido:

El viaje dinamizo, a su vez, la narrativa del Siglo de Oro más allá del relativo estatismo propiciado por géneros como el de la novela sentimental o el de la pastoril, favoreciendo el recreo en la aventura y en la acción, particularmente en el terreno de la novela de caballerías y en el de la bizantina. (Egido, 2005: 17)

El viaje en las *Novelas ejemplares*, entonces, a pesar de que por momentos no parece tener una función nodal en la trama, es tan frecuente que muestra diversas implicaciones de composición y estilo narrativos. Estos viajes están determinados por diferentes factores. Uno de ellos es el tipo de recorrido de acuerdo con el estamento social al que el viajero pertenece. Así, es posible agrupar los viajes por el tipo de personaje que los realiza. En este artículo, pretendo establecer una tipología de los viajes planteados por las novelas ejemplares, para proponer una descripción de otra implicación de este motivo en la obra de Cervantes: la exposición del carácter español ante situaciones extremas, tanto a lo largo del viaje como durante su retorno.

Viajes de vagabundos

Comienzo con “La novela de la gitanilla”. Andrés Caballero, enamorado de Preciosa, adopta el traje de gitano y se une a la caravana en Madrid rumbo a Toledo. Ahí recibe sus primeras lecciones en materia de hurto; pero, como corresponde a un cabal-

lero, el joven no aprueba esa forma de vida y, en un giro gracioso, compra con dinero lo que luego declara robado. De Toledo continúan a Extremadura. La comunidad gitana descrita por Cervantes, con la posibilidad de desplazarse por el territorio español, permite destacar las cualidades de la pareja en medio de un ambiente que favorece las acciones contrarias a los modelos de comportamiento aprobados por la sociedad hispánica. Como ha señalado Pilar Alcalde:

La sociedad gitana tal y como se nos presenta en la novela es una comunidad ante todo libre, donde no parecen existir reglas ni leyes demasiado fijas. En todo caso, a lo largo de toda la primera parte (donde se encuentra una descripción más extensa de la sociedad gitana), se debaten los temas que se mantendrán en pie a lo largo de la novela: el dinero y el lenguaje. Desde la primera mención de Preciosa ya se nos indica el valor que esta posee. (Alcalde, 1997: 124)

La suerte los lleva hacia el reino de Murcia y de ahí a Sevilla, donde finalmente Preciosa será reconocida por sus verdaderos padres. Los estados originales de los enamorados se restauran como ejemplo de virtudes juveniles. El viaje, entonces, tiene varias funciones narrativas: permite el hurto de la pequeña y su posterior reconocimiento; es la prueba a que es sometido Andrés antes de casarse con Preciosa y permite contrastar las costumbres españolas y gitanas, contraste del que sale victorioso el carácter y virtudes hispánicas. Si los personajes gitanos son vagabundos y de costumbres relajadas, comparten esas características con el grupo representativo de los desocupados o de quienes realizaban actividades despreciables: los pícaros. “!Oh, pícaros de cocina, sucios, gordos y lucios; pobres fingidos, tullidos falsos, cicateruelos de Zocodover y de la plaza de Madrid, vistosos oracioneros, esportilleros de Sevilla, mandilejos de la hampa, con toda la caterva in[n]umerable que se encierra debajo de ese nombre *pícaro!*”, les llamara Cervantes en *La ilustre fregona* (t. III, pp. 47-48). Este grupo le proporcionara material para otra novela de personajes similares: “Rinconete y Cortadillo”, una novela que la crítica no ha dudado en calificar de picaresca.

253

Inicia en “la venta del Molinillo, que esta puesta en los fines de los famosos campos de Alcuía, como vamos de Castilla a la Andalucía” (t. I, 219): el narrador, como se observa, comparte la ubicación y la noción de movilidad: “la primera persona del plural (el «nosotros») también hace que los lectores participen de forma benevolente con las revelaciones que siguen” (Bentley, 1993: 56). La preocupación de señalar el sitio donde ocurre el encuentro entre los dos personajes protagonistas marca la preocupación del autor por mostrar los accidentes y los sitios recorridos que los llevaron a ese punto.

Pedro del Rincón, futuro Rinconete, le refiere que es “natural de la Fuentefrida” (222), ciudad portuaria cercana a Segovia; después de su primer robo, se mantiene de las ganancias del juego “por los mesones y ventas que hay desde Madrid aquí” (223). En tanto que Cortado, refiere que nació “en el piadoso lugar puesto entre Salamanca y Medina del Campo” (224) y cansado de los maltratos de sus padres huyó a Toledo. De ese punto de encuentro inicial, se encaminan a Sevilla, visitan su catedral, la Giralda y el puerto, puntos de sus andanzas, “cuyo motivo más plausible no es tanto hacer el tradicional recorrido turístico como identificar los sitios más concurridos. [...] Embusteros y ladrones confesados [...] van a tasar las oportunidades de «trabajo» y los posibles despojos en los lugares héticos que atraen a más gente” (alcalde: 59). En Sevilla se unen a la cofradía rufanesca de Monipodio. Este sitio es, como se sabe, solo un punto en el

recorrido de los jóvenes pícaros. Su mención tiene también la función de mostrar un aspecto social de esta región, como ha señalado la crítica:

...dentro de Sevilla, la ciudad más grande de la España aurea, con unos 135 000 habitantes a finales del XVI, hay otra ciudad, otro mundo pequeño, secreto y oculto, para acceder al cual es necesario atravesar literalmente una frontera, como si de otro país se tratase: porque en verdad es otro país, dado que la cofradía de Monipodio tiene sus propias leyes, su jefe, sus grados y escalas jerárquicas, sus particulares impuestos —«almojarifazgo de ladrones»— e incluso su peculiar y diferente idioma: el lenguaje de germanías. (Rey Hazas, 2009: 203)

Cervantes reconoce y aprovecha la estructura de la picaresca como un continuo desplazamiento de una región a otra, a causa de los delitos frecuentes que caracterizan la forma de vida del pícaro. En tanto que el pícaro es un viajero por definición, Cervantes adelanta la conclusión de la novela con la determinación de partir nuevamente de aquella cofradía: “propuso en sí de aconsejar a su compañero no durasen mucho en aquella vida tan perdida y tan mala, tan inquieta, y tan libre y disoluta. Pero, con todo esto, llevado de sus pocos años y de su poca experiencia, paso con ella adelante algunos meses...” (272) Como se sabe, Sevilla es uno de los escenarios predilectos del autor, y es ahí donde se encuentra la patria de otro de sus personajes picarescos: Berganza. En “El coloquio de los perros”, Berganza parece recordar “que la primera vez que vi el sol fue en Sevilla y en su Matadero, que esta fuera de la Puerta de la Carne” (t. III, 245) de donde sale por el temor de ser castigado por su primer amo, se marcha al campo. “Vime harto y contento con el segundo amo y con el nuevo oficio; mostréme solícito y diligente en la guarda del rebaño” (250). Pero vuelve a Sevilla (“amparo de pobres y refugio de desechados; que en su grandeza no solo caben los pequeños, pero no se echan de ver los grandes” 259) y se pone al servicio de un mercader. Su siguiente viaje tiene ocasión cuando Berganza se une a un grupo de gitanos “me quisieron llevar a Murcia; pase por Granada” (308). Entonces cambia de amo “y, saliéndome de Granada, di en una huerta de un morisco, que me acogió de buena voluntad” (308) que se caracteriza por su tacañería. Se allega a un poeta y su compañía teatral, con la posibilidad de nuevos viajes: “Con una compañía llegue a esta ciudad de Valladolid, donde en un entremés me dieron una herida que me llevo casi al fin de la vida” (315). En consecuencia, se retira al hospital donde se realiza el encuentro con Cipión, el otro perro parlante.

La crítica suele apuntar al aspecto crítico de esta novela, como Ludovik Osterc: “Sus servicios sucesivos con matarifes, pastores, mercaderes, soldados, gitanos, moriscos, alguaciles, escribanos, poetas, cómicos y otros, dan al autor el motivo para presentarnos una sátira de las costumbres y los vicios de varias clases sociales” (Osterc, 1995: 417). No obstante, parece pasar por alto la circunstancia del viaje como el medio que permite al personaje establecer este ejercicio de reconocimiento de tales costumbres. El viaje, en esta novela, implica un proceso de aprendizaje que proporciona a Berganza una sabiduría plenamente humanística que lo distancia de su condición perruna. El motivo del viaje y la condición de precisar amo a quien servir para poder observar los vicios sociales, ha acercado, también, *El coloquio de los perros* a la novela picaresca. Esto destaca la diversidad de posibilidades del viaje en la construcción de modelos narrativos a partir de los cuales Cervantes crea una obra original e insuperable por su habilidad crítica.

Viajes militares

Otra de las manifestaciones fundamentales de las *Novelas ejemplares* es el viaje militar. Cervantes, quizá por condiciones biográficas (su profesión durante varios años), por el contexto español de la época de Felipe II y la tradición literaria heroica, emplea el episodio del viaje militar en sus personajes más agudos y nobles, críticos del carácter español y estandartes de sus cualidades determinantes.

En la novela del “Licenciado Vidriera”, aparece por primera vez un joven Tomas Rodaja, antes de tomar los primeros estudios en Salamanca, donde destaca “por su buen ingenio y notable habilidad”, adopta la vida militar en Italia.¹ Conoce las galeras de Nápoles, “adonde lo mas del tiempo maltratan las chinchas, roban los forzados, enfadan los marineros, destruyen los ratones y fatigan las maretas.” (t. II, 109) La travesía es igualmente accidentada: “Pusiéronle tomar las grandes borrascas y tormentas, especialmente en el golfo de León, que tuvieron dos, que la una los echo a Córcega y la otra los volvió a Tolón, en Francia.” (109) Por fin, junto con su amigo Diego de Valdivia, “mojados y con ojeras, llegaron a la hermosa y bellísima ciudad de Génova” (109). Cervantes presenta el periplo fascinante del joven, personalidades italianas y capitales famosas, como Roma, Nápoles y Florencia:

llegó a Florencia, habiendo visto primero a Luca, ciudad pequeña pero muy bien hecha, y en la que, mejor que en otras partes de Italia, con bien vistos y agasajados los españoles. Contentóle Florencia en extremo, así por su agradable asiento como por su limpieza, suntuosos edificios, fresco río y apacibles calles [...] luego se partió a Roma, reina de las ciudades y señora del mundo. Visito sus templos, adoro sus reliquias y admiro su grandeza; [...] por sus despedazados mármoles, medias y enteras estatuas, por sus rotos arcos y derribadas termas, por sus magníficos pórticos y anfiteatros grandes, por su famoso y santo río. (111)

255

Cervantes despliega su conocimiento de esta región y lo ofrece desde la mirada de Tomas Rodaja. De Nápoles, opina que es la mejor ciudad de Europa y del mundo; va a Sicilia y conoce Palermo y Micina (Messina). De vuelta a Roma, conoce la iglesia de Loreto y lo describe con asombro. De ahí viaja a Venecia, ciudad que compara con Tenochtitlan como si la conociera de vista:

Fue a Venecia, ciudad que de no haber nacido Colon en el mundo no tuviera en el semejante: merced al cielo y al gran Hernando Cortes, que conquisto la gran Méjico para que la gran Venecia tuviese en alguna manera quien se le opusiese. Estas dos famosas ciudades se parecen en las calles, que son todas de agua: la de Europa, admiración del mundo antiguo; la de América, espanto del mundo nuevo. Parecióle que su riqueza era infinita, su gobierno prudente, su sitio inexpugnable, su abundancia mucha, sus contornos alegres. (113)

Aún recorre Ferrara, Parma, Placencia (Piacenza) y Milán, a la que llama “oficina de Vulcano, ojeriza del reino de Francia”, Aste y Flandes para llegar a Amberes. Vio Gante y Bruselas. Por fin, Tomas decide volver a Salamanca a terminar sus estudios. Ge-

¹ También Rodolfo partirá hacia Barcelona, Génova, Roma y Nápoles, en “La fuerza de la sangre”. La ausencia y retorno del joven muestran su escasa función en la novela, pues esta tiene como tema principal la honra y la virtud así como su carácter social e individual.

orges Güntert considera que el viaje es un elemento de transición entre la vida militar y la intelectual, que determina las características del personaje:

La descripción del viaje a Italia sirve de transición y, a la vez, de señal demarcadora, permitiendo identificar la censura entre la primera y la segunda parte de la novela. En cuanto a la manera de describir Italia, puede hablarse de un gusto enciclopédico que informa gran parte de esta relación, gusto que corresponde ante todo a una característica intelectual y moral del héroe, que concibe la vida como espectáculo y como mero registro de curiosidades. (Güntert, 1994, 831)

De ahí, Güntert propone que la novela refiere la imposibilidad de convivencia entre dos formas de vida contrapuestas: las armas y las letras:

Diremos, pues, que esta novela nos habla de la imposibilidad de realizar simultáneamente —en el espacio breve de una vida humana— un muy celebrado binomio de facultades, el de las armas y las letras, cuyos miembros se nos aparecen, aquí disociados. Actividades incompatibles en la Corte de Felipe III (donde los funcionarios habían tomado, hacía tiempo, el puesto de los hombres de armas), eran sin embargo indispensables al caballero de la corte renacentista. (: 832)

256 Considero reveladora la tesis de Güntert, con cierto matiz: el viaje, efectivamente, representa una etapa de la vida del personaje; sería imposible, en ese sentido, suponer que no fue fundamental en su formación. Asimismo, el viaje tiene incidencia en la percepción social que se crea acerca del personaje y que incide en la determinación con que concluye la novela. Así, después de su retorno a Salamanca, Tomas Rodaja conoce a la mujer responsable de su locura, “su extraña imaginación” de ser “todo hecho de vidrio”. A partir de entonces, su extraño padecimiento atrae la atención de los letrados de la Universidad y de la corte, “viendo que en un sujeto donde se contenía tan extraordinaria locura como era el pensar que fuese de vidrio, se encerrase tan grande entendimiento que respondiese a toda pregunta con propiedad y agudeza” (117). Pareciera que el viaje no tiene repercusiones en el giro de los acontecimientos, en la transformación de Tomas Rodaja en Vidriera; sin embargo, su agudeza es, evidentemente, una consecuencia de sus años de aprendizaje tanto en la Universidad como en su recorrido por Italia. Esto se confirma en el desenlace de la novela: una vez sanado de su mal, advierte a sus seguidores que ha recobrado la salud, pero también les aclara que eso no obsta para seguir respondiendo los planteamientos que le dieron fama. La reacción de sus oyentes es inmediata “Escucháronle todos y dejáronle algunos” (144). Los siguientes días, sus seguidores desaparecen casi por completo. No le queda más remedio que determinar “de dejar la Corte y volverse a Flandes, donde pensaba valerse de las fuerzas de su brazo” (144). Al volver a la vida militar, declara:

¡Oh Corte, que alargas las esperanzas de los atrevidos pretendientes y acortas las de los virtuosos encogidos, sustentas abundantemente a los truhanes desvergonzados y matas de hambre a los discretos vergonzosos! (144)

El viaje, en esta novela, también es un mecanismo para revelar el carácter español, tanto de Rueda (el verdadero nombre de Rodaja y Vidriera), que revela la discreción del letrado humilde incapaz de soportar la vida de corte, como de los letrados acadé-

micos españoles que no reconocen el ingenio del hombre discreto, pero si atienden al ingenio acompañado de ocasiones de burla y engaño. Este rasgo de la personalidad española orilla a sus ingenios a renunciar a la vida intelectual y los envía a la forma de vida opuesta a la intelectual.

Para Cervantes, la vida militar es la más apta para obtener la fama como individuo, cristiano y español, en el ámbito social —pues no hay otra fama en la época—. Así se insinúa en “El licenciado Vidriera” y se confirma en “La señora Cornelia”. Para don Antonio de Isunza y don Juan de Gamboa, caballeros de la novela “La señora Cornelia”, el episodio del viaje es el ya conocido de los viajeros, solo se afirma que “siendo estudiantes en Salamanca, determinaron de dejar sus estudios por irse a Flandes, llevados del hervor de la sangre moza” (t. III, 171). Su intención de ver mundo se ve ofuscada por la época: “estaban las cosas en paz, o en conciertos y tratos de tenerla presto [...] acordaron de volverse a España, pues no había que hacer en Flandes” (171). El obligatorio recorrido por Italia los lleva a Bolonia, donde, “admirados de los estudios de aquella insigne universidad, quisieron en ella proseguir los suyos” (172). El itinerario es un resumen del que realizó Tomas Rodaja. En esta ciudad se convierten en protectores de Cornelia, quien acude a ellos por las virtudes atribuidas a los españoles, su gentileza, bondad, cortesía y nobleza: “doy gracias al cielo, que me ha traído a vuestro poder, de quien me prometo todo aquello que de la cortesía española puedo prometerme, y más de la vuestra, que la sabréis realzar por ser tan nobles como parecéis.” (187). Al contrastar esta novela con “El licenciado Vidriera”, las coincidencias parecen apuntar a una crítica sobre el aprecio a lo español fuera de España; o bien, una vía a la realización del equilibrio entre armas y letras, posible en el individuo hispánico, aunque fuera de los límites de la península.

Viajes a ultramar

Otro tipo de viaje en las *Novelas ejemplares* es el motivado por las condiciones históricas de España durante el Siglo de Oro: se basa en sus relaciones políticas con regiones del mundo desconocidas y más bien hostiles: Inglaterra y América.

“La española inglesa” es una novela de aventuras. Cada viaje implica un obstáculo para los protagonistas, que se salvara felizmente solo para dar paso a un nuevo viaje y un nuevo obstáculo. Cervantes se distancia de los escenarios tradicionales (Chipre, Grecia o tierras de moros) para ubicar el relato en una región de triste y reciente memoria: Inglaterra. Desde un inicio, la acción se sitúa durante el saco de Cádiz (1596). La pequeña Isabela es sustraída por el caballero Clotaldo a causa de la hermosura de la niña, para ser educada en Londres por una familia católica oculta. Isabela queda así como una muestra de las virtudes españolas: belleza, honestidad, cristiandad, inteligencia y discreción. Estas cualidades permiten “cautivar” a sus captores: Clotaldo “aficionado, aunque cristianamente, a la incomparable hermosura de Isabel, que así se llamaba la niña” (48), Catalina, esposa de Clotaldo, “tomo tanto amor a Isabel que como si fuera su hija la criaba, regalaba e industriaba” (48), Ricaredo, el hijo: “se volvió en ardentísimos deseos de gozarla y de poseerla; no porque aspirase a esto por otros medios que por los de ser su esposo, pues de la incomparable honestidad de Isabela [...] no se podía esperar otra cosa” (49). Incluso, la reina Isabel cede a las cualidades de Isabel: “Hasta el nombre me contenta [...]: no le faltaba más sino llamarse Isabela *la Española*, para que no me quedase nada de perfección que desear en ella” (56).

Cuando la aprobación parece resolver el obstáculo de que se descubra el catolicismo de Clotaldo, la reina le impone una prueba nueva; le ofrece cargo de corsario al joven. Este acontecimiento separa a los jóvenes prometidos. Ricaredo sale al mar con la preocupación de la posibilidad de alzar su espada contra católicos como él, pues en la región en la que se encuentra “nunca faltan o naves portuguesas de las Indias orientales o algunas derrotadas de las occidentales” (59). El riesgo de ir contra sus hermanos de fe se resuelve al enfrentar galeras “turquescas” y rescatar naves españolas: el episodio representa un pasaje de enorme dinamismo que comunican la experiencia de peligro que enfrentaban los aventureros españoles. Aunque la aventura termina con éxito, el retorno del joven se ensombrece por la rivalidad del conde Arnesto, su desafío y el ataque a Isabela.

Este envenenamiento trae como consecuencia una nueva separación y otro viaje, ahora de regreso a España, Isabela y sus padres. El recorrido informa también de las dificultades comerciales y económicas entre España e Inglaterra:

La reina llamo a un mercader rico que habitaba en Londres, y era francés, el cual tenía correspondencia en Francia, Italia y España, al cual entrego los diez mil escudos y le pidió cedulas para que se los entregasen al padre de Isabela en Sevilla o en otra playa de España. El mercader, descontados sus intereses y ganancias, dijo a la reina que las daría ciertas y seguras para Sevilla sobre otro mercader francés, su correspondiente, en esa forma: que el escribiría a Paris para que allí se hiciesen las cedulas por otro correspondiente suyo, a causa que rezasen las fechas de Francia y no de Inglaterra, por el contrabando de la comunicación de los reinos, y que bastaba llevar una letra de aviso suya sin fecha, con sus contraseñas, para que luego diese el dinero el mercader de Sevilla, que ya estaría avisado del de Paris. (85)

258

Más que dificultades económicas, el viaje y la separación de año y medio trae un nuevo obstáculo: la suposición de que Ricaredo ha muerto. En consecuencia, Isabela decide hacerse religiosa. Se revela entonces la serie de dificultades que debe afrontar el viajero de Inglaterra a España: atravesando por Francia, el viajero llega a Roma, de ahí parte a Génova para abordar la galera a España; los asaltos y la inseguridad son moneda frecuente. En la costa de Francia, los turcos acechan y toman cautivos que, como el mismo Cervantes, afrontan todo tipo de peligros para ser liberados. Finalmente, Ricaredo e Isabela se casan y el autor comunica que lo ejemplar de la novela radica en el poder de las cualidades que resultan particularmente españolas o, por lo menos, cristianas, virtud española por antonomasia:

Esta novela nos podrá enseñar cuanto puede la virtud y cuanto la hermosura, pues son bastantes juntas y cada una de por si a enamorar aun hasta los mismo enemigos, y de cómo sabe el cielo sacar de las mayores adversidades nuestras, nuestros mayores provechas. (100)

Otro viaje fundamental en la España de finales del XVI, es el del indiano: el más adecuado para aquellos que buscan fortuna más que otros bienes proporcionados por la vida militar. En “El celoso extremeño” Cervantes califica a América como “iglesia de los alzados, salvoconducto de los homicidas, pala y cubierta de los jugadores a quien llaman *ciertos* los peritos en el arte, añagaza general de mujeres libres, engaño común de muchos y remedio particular de pocos.” (176) Es evidente que el autor de las *Novelas ejemplares* enumera una serie de dichos populares a propósito de los

emigrantes², y que la opinión generalizada era negativa —si bien en “La española inglesa” se le denominó “a las Indias, común refugio de los pobres generosos” (65), un comentario más bien irónico que critica las contradicciones de los roles tradicionales—. El protagonista de la novela, Felipo de Carrizales, está caracterizado para confirmar esta opinión: “hidalgo nacido de padres nobles, el cual, como otro Prodigio, por diversas partes de España, Italia y Flandes anduvo gastando así los años como la hacienda” (175).

Empobrecido a causa de sus excesos, emprende el viaje: “aderezo su matalotaje y su mortaja de esparto” (176). Durante el largo recorrido, Carrizales decide “mudar manera de vida” (177). Reunir la riqueza proyectada le toma veinte años que se suman a los cuarenta y ocho que tenía al iniciar la novela. El episodio parece funcionar exclusivamente para justificar la tardanza del celoso en tomar esposa y el enriquecimiento que le asegura la aceptación de Leonora, así como los recursos que le permitieron mantenerla aislada. En otro nivel de lectura, el autor emplea aquí el motivo del viaje para mostrar el conjunto de desaciertos que llevan a su personaje a la situación que critica en la novela, el arribismo que se opone a la organización estamentaria tradicional. La descripción del viaje evade la mención de los obstáculos y trabajos que debieron enfrentar los indianos y supone que el enriquecimiento obtenido por Carrizales resultaba relativamente fácil, común para un tipo de individuo habituado al despilfarro y la despreocupación por mantener una nobleza heredada y artificialmente restituida por el dinero y, más adelante, por el matrimonio.

Cervantes subraya las características atribuidas al extremeño, que eran el despilfarro, la incapacidad para dar continuidad a los principios sociales en los que fue formado, los celos y la ingenuidad. En esta novela, pareciera que lo ajeno representa todo un abanico de comportamientos reprobables. De tal suerte que, además del comportamiento de Carrizales, el autor critica una serie de rasgos representados en los extranjeros. Así, participan de la perdición de Carrizales “un negro viejo y eunuco”, dos esclavas moriscas “y otras dos negras bozales” (181) con su afición por la música y ligereza de costumbres. En efecto, esta novela en particular parece sostenerse en la desconfianza generada por aquello que proviene de fuera del territorio español: costumbres licenciosas, riqueza sospechosa y, en general, desapego de los valores fundamentales de la sociedad española.

Asimismo, el autor insiste en la crítica de defectos españoles: el libertinaje de ciertos jóvenes “Hay en Sevilla un género de gente ociosa y holgazana [...] gente baldía atildada y meliflua, de la cual y de su traje y manera de vivir, de su condición y de las leyes que guardan entre sí, había mucho que decir” (185) y la alchahuetería de las dueñas, “nacidas y usadas en el mundo para perdición de mil recatadas y buenas intenciones [...] luengas y repulgadas tocas, escogidas para autorizar las salas y los estrados de señoras principales” (212). Y costumbres específicamente españolas como los matrimonios forzados o arreglados por conveniencia. Cervantes, además, concluye esta novela con un nuevo viaje: “cuando Loayza esperaba que cumpliera lo que ya él sabía [...] vio que dentro de una semana se entró monja en uno de los más recogidos monasterios de la ciudad. Él, despechado y casi corrido, se pasó a las Indias” (220).

² “Tanto pala como ciertos son vocablos de germania que aluden a los juegos de azar y que, por tanto, desacreditan totalmente a los emigrantes, según Cervantes. Con respecto a la frase hecha iglesia de los alzados, puede explicarse, como hace Avalue-Arce, mediante una definición del Tesoro de la lengua castellana de Sebastian de Covarrubias (1611): «Alzarse el banco es quebrar de su crédito» y otra del dieciochesco Diccionario de autoridades: «Alzarse, o alzarse con el banco. Entre hombres de negocios, banqueros y mercaderes, es lo mismo que quebrar, retirándose a la iglesia, u otro paraje seguro, llevándose las haciendas ajenas». (Brioso Santos, 2006: 140).

Viajes y cautivos

Esta última categoría, a pesar de corresponder a una sola de las novelas “El amante liberal”, resulta de particular interés por los vínculos biográficos de Cervantes con el tipo de aventura, por el género que posteriormente desarrollara en amplitud con el *Persiles*.

En efecto, el motivo del viaje aparece a plenitud en “El amante liberal” que arranca en Nicosia, capital de Chipre, donde Ricardo emite sus quejas por su suerte. Para, posteriormente, relatar la serie de hecho que lo llevo a ser un cautivo junto con su amada, Leonisa. De Trápana, en Sicilia, es trasladado como mercancía a la isla de la Fabiana, Pantanalea. Apartado de Leonisa, sufre además diversas tormentas. Su bajel lo lleva a la vista de Trápana, Melazo y Palermo. Su rodeo por Sicilia lo lleva hasta el Trípoli de Berbería. En tanto, Leonisa realiza un recorrido similar después del cual se declara enamorada de Ricardo, ya que ha descubierto la “liberalidad” que no tuvieron con ella sus padres ni su primer favorecido, Cornelio. Todo el viaje, en este caso, es el cuerpo de la novela, pues no concluye hasta que los enamorados vuelvan al punto de donde fueron obligados a partir. “Todos, al fin, quedaron libres y satisfechos, y la fama de Ricardo, saliendo de los términos de Sicilia, se extendió por todos los de Italia y de otras muchas partes, debajo del nombre del *amante liberal*, y aun hasta hoy dura en los muchos hijos que tuvo en Leonisa, que fue ejemplo raro de discreción, honestidad, recato y hermosura” (216).

Esta novela responde al género de la novela llamada bizantina o griega, al que Cervantes se aboca plenamente en *El Persiles*, cuyo modelo implica dos factores: la trama amorosa y obstáculos relacionados con el viaje, de ahí el éxito de esta modalidad novelesca:

260

Aparte del argumento amoroso, uno de los atractivos de la novela griega fue, sin duda, el de la aventura. Patrimonio de otros géneros, como el caballeresco, el viaje bizantino tenía además un componente de verosimilitud en su topografía y en el modo de llevarse a término³.

Sin embargo, el sentido “ejemplar” incluido aquí por Cervantes representa una innovación con respecto a otras novelas del género: los obstáculos del viaje permiten a Leonisa reconocer la valía de Ricardo, que mostro valor para intentar salvarla (“más liberal es Ricardo, y más valiente y comedido; Dios perdone a quien fue causa de su muerte, que fui yo, que yo soy la sin ventura que el lloro por muerta”). La pareja protagonista no se amaba recíprocamente al iniciar la aventura, sino que son las virtudes de Ricardo, muy superiores a las de su rival, Cornelio, “mancebo galán, atildado, de blandas manos y rizos cabellos, de voz meliflua y de amorosas palabras, y, finalmente, todo hecho de ámbar y de alfeñique, guarnecido de telas y adornado de brocados”, las que ganan la voluntad de Leonisa. Estas virtudes solo se pueden poner en evidencia ante la adversidad.

Conclusiones

Antes de concluir, cabe señalar que también se encuentra en las *Novelas ejemplares* el viaje que se entrelaza con el enredo amoroso, tan frecuente en la comedia de capa y espada: la novela de “Las dos doncellas”. Esta inicia en Castilblanco, donde coinciden

³ Aurora Egido, op. cit., p. 32

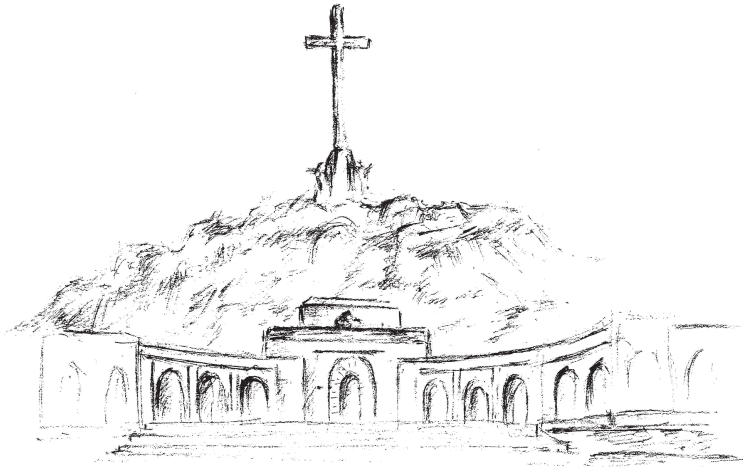
dos hermanos: la joven Teodosia, en traje de varón, y Rafael, originarios de Andalucía. Después de que Teodosia confiesa el mal que ha llevado a la joven a adoptar el traje de caballero, hallan a Leocadia; ambas, burladas por Marco Antonio, se dirigen a Barcelona. La belleza de la ciudad: “temor y espanto de los circunvecinos y apartados enemigos, regalo y delicia de sus moradores, amparo de los extranjeros, escuela de la caballería, ejemplo de lealtad y satisfac[ci]ón de todo aquello que de una grande y famosa, rica y bien fundada ciudad puede pedir un discreto y curioso deseo” (t. III, 150) proporciona telón a la resolución del enredo. La novela continua con una peregrinación a Santiago antes de volver a sus respectivos hogares en Andalucía, donde presencian el inicio del enfrentamiento de sus padres, mismo que también se resolverá con las bodas. El autor proporciona coordenadas precisas: a “cinco leguas de la ciudad de Sevilla” (123); “llegaron a dos leguas de un lugar, que está a nueve de Barcelona, que se llama Igualada.” (137); “de un lugar que en nombrándole, vieron que no distaba del suyo sino dos leguas” (139) “un ancho valle que los dos pueblos dividía” (165). El peregrinaje aquí parece distinguirse del viaje porque el itinerario es preciso y conocido, con los mecanismos similares de los empleados en el teatro: descubrimiento de la identidad oculta, rivalidad, enfrentamiento, reformulación de los comprometidos y resolución feliz de la rivalidad. Pero los viajes de las demás novelas del volumen poseen funciones que son, además de componentes de la trama, significativos del carácter español de los siglos XVI y XVII, con sus temores y preocupaciones a propósito de la ausencia, la distancia, la aventura y el aprendizaje. Cervantes, viajero incansable sobre la tierra y por los campos de la literatura, recrea, a partir de los géneros más populares de la narrativa de su época, muchas de las inquietudes que llevaron al español fuera de su ámbito tradicional. Parece establecer, en fin, que el carácter español acompañaría al individuo hispánico a todas las regiones a las que tuviera acceso, como una forma de arraigo: la paradoja de la movilidad y la permanencia.

261

Bibliografía

- ALCALDE, Pilar, 2006, “El poder de la palabra y el dinero en *La gitanilla*, en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17:2 (1997), pp. 122-132.
- BARRIOSO SANTOS, Héctor, 2006, *Cervantes y América*, Madrid, Fundación Carolina-Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos.
- BENTLEY Bernard, 1993, “El narrador de «Rinconete y Cortadillo» y su perspectiva movediza” AISO. Actas III, pp. 55-65.
- BRIOSO SANTOS, Héctor *Cervantes y América*, Fundación Carolina-Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos-Marcial Pons Historia, 2006.
- CERVANTES, Miguel de, 1982, *Novelas ejemplares*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia (3 tt.).
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, 1992, *La sociedad española en el siglo XVI. El estamento nobiliario*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Universidad de Granada, Granada.
- EGIDO, Aurora, 2005, *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- GÜNTERT, Georges, 1994, “El licenciado Vidriera: función y significado del “viaje a Italia”, en *Mundos de ficción, II (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Investigaciones semiótica VI)*, (ed. José María Pozuelo

Yvancos y Francisco Vicente Gómez), Universidad de Murcia, Murcia, pp. 831-837.
HAZAS, Rey, 2009, "Andalucía en las *Novelas ejemplares* de Cervantes: una reflexión sobre el espacio novelesco cervantino", *Anales Cervantinos*, 51, pp. 189-215.
ZIMIC, Stanislav, 1996, *Las novelas ejemplares de Cervantes*, Madrid, Siglo Veintiuno.



PABLO
Rejas

Devociones de lo nacional en la obra de Ernesto Giménez Caballero: ensayo, genericidad e imagen

Adriana Minardi

Universidad de Buenos Aires

Resumen

265

En este trabajo nos proponemos estudiar las influencias y confluencias en torno a la figura o símbolo del Quijote como clave crítica del componente político presente en algunas obras de Ernesto Giménez Caballero. La hipótesis que sostiene este texto se sustenta en la valoración de ciertas “variaciones quijotescas” (aquel conjunto de topoi y tropos de los que se sirve Giménez Caballero para refuncionalizar su narrativa en términos ideológicos) como clave de bóveda de unos ensayos acerca de la relación entre Arte y Estado.

Palabras clave

Quijotismo; nacionalismo; hispanidad; ensayo

Abstract

In this paper we propose to study the influences and confluences concerning the figure or symbol of Quijote as critical key of the political present component in some Ernesto Giménez Caballero's works. The hypothesis that supports this text sustains in the valuation of certain “quixotic variations” (that set of topoi and tropes which Giménez Caballero is served to re-function his narrative in ideological terms) as key of vault of a few tests to bring over of the relation between Art and State.

Keywords

Quijotism; nationalism; hispanity; essay

Introducción

El presente artículo se inscribe en un proyecto personal sobre la obra de Ernesto Giménez Caballero y en uno colectivo sobre las relaciones entre la literatura de este autor y la de Manuel Azaña, financiado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, de Argentina. En dicho proyecto pretendemos dar cuenta de la posibilidad del ensayo en relación con el campo de lo político en el caso de la derecha Española, en particular en la obra de Ernesto Giménez Caballero. En este autor, el mito del Quijotismo permite la activación política en una época (1940-1975) en la que es necesario reforzar el programa ideológico a través de una contradicción que se transforma en opción de escritura en el ensayo *El Quijote ante el mundo (y ante mí)* de 1975, cuyas ideas troncales difieren totalmente de lo que defiende en un artículo publicado en *la Gaceta Literaria*, donde el Quijote se analiza como antinacional y peligroso, heredero ilustrado de la Francia liberal frente a un héroe fuerte y nacional como el Cid. Con la publicación de *El Quijote ante el mundo (y ante mí)*, califica la obra de Cervantes como la cima ejemplar de la Literatura española y universal y la compara con la Biblia. Observa elementos retóricos imperiales y católicos y representa al Quijote como un personaje inspirador para volver a lograr la victoria de 1939. Lo que pone en juego es el revivir de un imperio espiritual y un sentido de justicia poética y moral frente al proceso de Transición democrática. El modelo de lectura es el de Alemania, cuyos grabados son índice de ideología en la historiografía literaria construida en *El Quijote ante el mundo (y ante mí)*. De esta manera la instrumentalización política del personaje hace posible la fundación de la identidad nacional a partir de su esencia, lo que la reafirma como una filosofía, la del quijotismo, necesaria para la supervivencia de valores como la nación, la tradición y la religión católica.

266

Sabemos que este intelectual ha contribuido a la forja de un estilo vanguardista y al intento de plasmar el futurismo en una retórica hispánica, tratando de evitar las influencias externas (Mainer, 2005). Considerado en esa tradición un escritor maldito, la formación ideológica que caracteriza su obra no siempre va en desmedro de su intencionalidad estética. Enrique Selva (2000) lo ha definido como el creador de un “nacionalismo literario liberal”; no obstante, el sentido nacional aparece intervenido por el espectro de la influencia internacional, en especial, por la veta fascista. La gran incógnita a la que la crítica en general se ha dedicado en este autor es la de la premisa de incompatibilidad entre vanguardia y fascismo, especialmente a partir de las propuestas de Manuel Vicent (1982) y a raíz de *Esencia de verbena*, de 1930 que se opone, para la mayoría de la crítica, a los famosos Carteles. Sin embargo, vanguardia y casticismo, la devoción mariana y la esencia mística del paisaje castellano se mezclan con la estética futurista pero, además, con el reflejo intimista, que es recuerdo de la picaresca española, como vemos en los dispositivos de narración testimonial a cargo de un sujeto a quien se encarga el valor o juicio de sus propios actos. Si atendemos, en primer lugar, al concepto de lo nacional en términos de una sentimentalidad (Gellner, 1997) podemos afirmar que es, de alguna manera, su condición de verdad lo que permite ciertas proposiciones artísticas, a la vez no exentas de una significancia política. El retorno a lo cotidiano y la influencia prosaica que justifica esa verdad como tópica tiene su fundamento en un cambio que se da en el nivel retórico. A lo largo del siglo XX se produjo un progresivo retorno a la Retórica como teoría general del discurso. John Bender y David Wellbery (1990) consideran que este resurgimiento se da con una nueva concepción, entendida como Rhetoricality y no como Rhetoric; es decir, no en términos de una “tekné” o arte, sino de una “dynamis” (López Eire, 2002: 106). La “retoricalidad”

podría traducirse como un regreso a la cotidianeidad de los usos retóricos en los que interviene la interdisciplinariedad como campo de análisis. Se trata de una Retórica generalizada que penetra en los niveles más profundos de la experiencia humana. Por eso nuestra perspectiva concierne a esa dinámica en la que interviene, dentro de su forma eminentemente política, lo literario, lo afectivo y lo histórico y que cobra en la obra de Giménez Caballero un papel central. En Arte y Estado esta propuesta se presenta bajo la paradoja de un ethos político/artístico que asume en tanto portavoz el autor. Como observa Gilles Deleuze (1994)

La significación no funda la verdad sin hacer también posible el error. Por ello, la condición de verdad no se opone a lo falso, sino a lo absurdo: lo que no tiene significación, lo que no puede ser ni verdadero ni falso. (16)

El problema de la significación en tensión con la esencia o “modo de ser” nacional, es una preocupación constante en la articulación de un programa que es una dialéctica del modo de hacer político. Paradójicamente, y esa parece ser la forma retórica argumental por excelencia en el pensamiento de Giménez Caballero, lo esencial del nacionalismo radica en el sentido artístico de la imaginaria católica. Arte y política parecen resolverse en la síntesis del modo de ser “catolizal”:

Hemos, también, afirmado que el arte occidental o europeo (como su civilización liberal y humanista) está en crisis. Y que no podemos soportar la tiranía de un arte de masas absolutas que quiere imponernos el comunismo ruso, el Oriente. Y que es el momento de un arte universo, integrador, fecundo, ecuménico, catolizal. (Giménez Caballero 1935:123)

La manifestación de ese modo de ser la encuentra en un modo programático específico: el cartel. Dicha modalidad es a la vez un argumento de peso que le permite ir contra el materialismo y su estrategia retórica contrincante, la sinécdoque. De esta manera, el sentido de vanguardia no aspira a lo universal en términos costumbristas, bajo cierta “metáfora del pintor” que ha de bosquejar rasgos universales en objetos/sujetos particulares sino a la esencia. La diatriba contra el cubismo será el puntapié inicial con que se dará inicio a la lección estética que impartirá Giménez Caballero. Frente a un arte de minorías intelectuales se plantea un arte “de Templo” (198). Lo mismo dirá a propósito del surrealismo:

Lo mismo ocurrió luego con la variante «surrealista» y «onírica» de esa pintura. El pintor dejó de interpretar el noúmeno de la manzana de su postre y se puso a ensayar el último tejido de sí mismo: el sueño, el deseo. Pinturas para clínicas de psiquiatría. De la Academia matemática se salió a la Academia hipocrática. (Giménez Caballero, 1935:130)

El sentido intimista religioso no va en desmedro de la concepción de un arte a la vanguardia. El arte debe ser propiedad del Estado y de la Iglesia, instituciones que terminen con la crisis del arte individualista y occidental. No es casual que muchos regeneracionistas y miembros de la generación del 27 vuelvan al Quijote como uno de los símbolos clave de la vanguardia española pero, al margen de tomarlo como un enclave producto de la estetización, en Giménez Caballero el Quijote es símbolo de un proceso político. Dirá que su “proclamación conceptual” (Giménez Caballero, 1979:141) varía en tres etapas: 1931, 1945, 1975. No es casual que llame a las dos últimas etapas las de reconciliación y retorno a su mística sucesivamente. Lo que pareciera

ser un ensayo termina generando un texto híbrido en el que se intercala, incluso, un guion cinematográfico sobre el Quijote. De símbolo republicano, Giménez Caballero intenta transformarlo en símbolo de la resistencia franquista; no obstante, el imaginario aparece intervenido por memorias discursivas extranjeras que hacen imposible la construcción nacionalista *ex nibilo*.

En esa propuesta resulta interesante plantear el problema de las memorias nacionales, como aquellos escenarios donde se solidifica el patrimonio y la identidad de una nación en términos de doxa y lugares o depósitos de memoria pero también el decisivo giro hacia el pasado y hacia la propia configuración de subjetividad que proponen las escenas de escritura frente a los grandes relatos. Paradójicamente, el costumbrismo será una marca genérica, determinante de una identidad nacional, mediante el cual se expondrán los aspectos teóricos en una obra paradigmática como Arte y Estado. Así, se construye un diálogo con Picasso y con un tesista de Gómez de la Serna, a quien se representa como un ejemplo de lo español “si no hubiese errado el rumbo” (123). Los principios llamados “clásicos” y “cristianos” configuran el arte vanguardista frente al regionalismo que llevará hacia la propuesta de los Carteles como el género híbrido capaz de entrelazar política y estética. Lo que la condición de Estado presupone en este proyecto es una constelación de subjetividades religiosa y política. Señala Giménez Caballero:

Fue una mentira del humanismo esa de que el artista podía vivir solo. La confirmación de tal mentira la dio el romanticismo con sus bohemios: extravagancia, miseria, sotabancos. El artista ni puede, ni sabe, ni quiere vivir solo. Todo artista llevará dentro de sí –siempre- al cofrade. En el doble sentido monacal y gremial. (1935:163)

268

Lo monacal y lo gremial suponen el cruce ideológico de lo religioso y lo político; o bien de Iglesia y Sindicato/Estado, que ya se observa con claridad en sus Memorias de un dictador y en sus Notas marruecas de un soldado. La configuración de una “religión política”,⁴ se basa en la influencia del fascismo alemán e italiano y es el eje vertebrador del núcleo germánico al que valora (consignado en la vertiente del llamado *strapaese*),⁵ en oposición a la influencia anglosajona. No podría haberse postulado una estética de lo nuevo, en conexión con lo moderno, sin aquellas interferencias inter e intradiscursivas de lo así llamado extranjero; los gestos de intimidad, el rol de lo político y los usos de las vanguardias son muestras de cómo se comprendió el problema de la paradoja hispánica.

Como señala José M^a. Marco (1988), la “paradoja hispánica” aparece esbozada por primera vez en el texto de Azaña El problema español, de 1911. Como resorte argumentativo perseguía fines útiles a la construcción del pensamiento conservador,

⁴ El concepto surge a partir de la lectura de Émile Durkheim, en Las formas elementales de la vida religiosa, que concibió el nacionalismo como un fenómeno religioso de las sociedades industriales. A partir de las historiografías sobre el nazismo y el fascismo, se han caracterizado a estos regímenes como formas modernas de religión. El trabajo pionero de Emilio Gentile “Fascism as Political Religion”, publicado en el Journal of Contemporary History en 1990. Plantea que en las sociedades de masas secularizadas las fronteras entre lo religioso y lo político resultan difusas como para que la política adquiera una dimensión religiosa. Le seguirán, claro está, las propuestas de Hannah Arendt, David Apper, George Mosse y Charles Leibman, entre otros.

⁵ La denominación podría asimilarse a lo que Helena Béjar (2008) definió como “nacionalismo tradicionalista”, en el que aparece la influencia de los valores rurales, “ultraprovincianos” (Mainer, 2005: XXV) y herederos del futurismo que llevará a que Giménez Caballero proponga en el número 52 (1929) de La Gaceta literaria, la necesidad de un “fascismo español”.

con el objetivo final de evitar la “racionalización del espacio político” (Azaña, 1911: 193). En tanto precedente de la teoría de las “Dos Españas”, la paradoja hispánica pone en evidencia cierta glorificación del pasado frente un presente en ruinas. En Giménez Caballero, el mito permite la activación política, cuyo ejemplo máximo es el de los Carteles, a la vez que hace posible también una operación poética compatible con el fascismo. Así, la providencia, la decadencia y la fijación de arquetipos hacen viable un proceso de racionalización del campo político que se vale de la paradoja. En este sentido hay que comprender en la obra de este autor la matriz nacionalista como un efecto de modernidad: el nacionalismo construye el sentido de Nación y de Estado a partir del irracionalismo. Lo irracional es un arte nuevo que confluye en este sesgo retórico y se refiere a la necesidad de transmutar la paradoja Arte/Estado. Comenzará definiendo la noción de Estado como un “concepto nube” (metáfora que podría entenderse en el marco de una generación pues la usa Gómez de la Serna, Valle Inclán, entre otros) puesto que atiende “a lo metafísico, a lo trascendente, a lo religioso”.

Yo no veo otra manera mejor de comprender, de intuir, lo que el Estado sea, si no es partiendo de lo más elemental y, al parecer, más equívoco: su literalidad, su signo gramatical: su letra. Y ascender por su letra a su espíritu: a su sentido. La palabra Estado es un sustantivo posverbal. Esto quiere decir que procede esa sustancia de una acción. La acción de estar. (1935: 185)

La matriz irracionalista

En torno a las reflexiones sobre el quijotismo, lo nacional, las ideologías del nacionalismo y las reformulaciones ensayísticas de esta magna obra, podríamos decir que el derrotero de textos puede iniciarse con la generación de 1898. Las reformulaciones explicativas del Quijote quedan claras en dos obras; por un lado, *Vida de Don Quijote y Sancho*, de Miguel de Unamuno y, por otro, *La ruta de Don Quijote*, de Azorín ya que estas obras incorporan las operaciones y estrategias propias del ensayo cuya trama argumentativa identifica una memoria discursiva específica: la de la ilustración que recupera los enunciados de la tradición del siglo XVIII y la ideología del republicanismo (Minardi, 2010). Allí operan además, las incorporaciones del universo ideológico del krausismo y del escepticismo de Shopenhauer. Estas matrices discursivas proyectan en el Quijote dos complejas operaciones; por un lado, el sentido de la parodia humana, la visión escéptica y risible del hombre anacrónico que vive de la caballería e imagina una realidad alternativa producto de la imaginación por identificación literaria pero, por otro, la encarnación vital, realista y posible de la experiencia en ese mundo. Aunque el final demuestre la vuelta al realismo objetivo, lo interesante es el trayecto de dicha experiencia.

Don Quijote emprende un viaje, a la manera de una *bildungsroman*, para incorporar formas de los pueblos de España. Cuando Azorín emprende la partida, también piensa en esa experiencia creativa; al igual que Unamuno imaginan críticamente ese trayecto, es decir, en estas obras, propias del contexto noventayochista, la mirada del recorrido de los pueblos es una mirada crítica de la sociedad. La reformulación del Quijote es, en principio, selectiva. No se narran con exactitud todos los episodios sino que se eligen según la funcionalidad de la explicación y de la argumentación. La reformulación explicativa opera la intencionalidad semántica primordial del sentido del intelectual crítico. Azorín, tanto como Unamuno, se valen del Quijote para proponer unas estrategias discursivas que componen en sus enunciaciones una crítica y un pro-

grama. La crítica permite reconocer el elemento ideológico respecto de las hegemonías de las elites dominantes en España mientras que el componente programático permite deducir, a partir de esas mismas críticas, unas lecciones respecto del ser español. Este doble movimiento reconoce unas construcciones discursivas de un objeto elemental que guía la argumentación de ese proyecto: el de la resignificación de España. Estos autores construyeron, de alguna manera, una línea fundacional para la comprensión del Quijote como símbolo del republicanismo, línea que se abandona con la generación del 27, en pos del desarrollo crítico de lecturas poéticas o psicologizantes sobre sus personajes. No obstante, con el quiebre que produce la guerra civil española, el advenimiento del Nacionalismo católico de la mano del Franquismo, hace que las lecturas políticas vuelvan a tener un rol central y que el fin de las lecturas sobre el Quijote sea de índole práctica y conmueva al *pathos* de la acción.

La celebración por el cuarto centenario de la muerte de Cervantes en 1947 traerá interpretaciones ligadas al contrarreformismo en los artículos de Elías Rivers y Luis Rosales, así como el trabajo intenso de los intelectuales exiliados, a quienes no encuadramos en este trabajo. El camino se intensifica hacia fines de los años 50, en que las lecturas desmitificadoras del Quijote lo asumen como un ideograma, en términos de hacerlo funcional de manera política bajo la matriz irracionalista de su contenido poético. Con esto nos referimos a que Giménez Caballero emprende un “renacer”, como el mismo dirá en su artículo “La vuelta de Don Quijote”, de las interpretaciones de la obra. Se ligará en parte a la postura de Maeztu y declamará que el Quijote es una obra decadente y trágica. Al igual que sus precursores noventayochistas y, en especial Ledesma Ramos, lo importante es la explicitación de las lecturas y variaciones temáticas en torno al lugar común quijotesco. La suya, en esta línea más bien mística, es la del genio incomprendido por la mayor parte de sus lectores. Así el linaje de la crítica se suma al de Unamuno y al de Azorín, en tanto existe un carácter esencial que en el Quijote es la acción decidida. Se reduce el quijotismo a un problema de hermenéutica: la interpretación sigue la clave mística y regeneracionista. En Genio de España, dirá:

Y me pertenece ensayar sobre la juventud española —que sepa escuchar— la cura del quijotismo; señalar esa plaga secular de nuestro espíritu como el médico diagnostica una tara indecible y hereditaria en una familia: la veta alcohólica en un cuerpo inyectado y consunto. (Giménez Caballero 3)

De esta forma, podemos ver que coexisten dos problemas centrales en su proyecto de obra: el de una generación y el de una relectura del motivo del quijotismo. Como dilema hermenéutico necesita una retoricidad metafórica: la de la *pugna verborum*, heredera e ideóloga de la guerra civil, sustentada por las metáfora ontológicas de la enfermedad.

Franquismo, Quijotismo y la figura de Ernesto Giménez Caballero

Recordemos que la ideología nacional católica no funciona como un ente homogéneo durante el llamado Franquismo. Como demuestran los mismos discursos de Francisco Franco, la primera etapa (1939-1953) se caracteriza por la utilización del concepto hispanidad desde el sentido de resistencia y sacrificio cristiano (cuyo tópico característico es el de La hora difícil). Estos discursos recuperan con mayor fidelidad la memoria discursiva del ideal joseantoniano de FET y el estado se presenta discursivamente como Régimen. La segunda etapa (1953- 1966) construye la hispanidad

mediante el campo semántico de la producción económica. En 1948, con el bloqueo ruso de Berlín y la expansión del comunismo en China comenzó un intento de institucionalización del régimen pero la depreciación de la peseta y la creciente inflación significaban, por otro lado, que esa institucionalización necesitaba plantear una reforma económica que saliera del aislamiento y apostara a la producción. Los primeros años de la década son muy duros como correlato de la inmediata postguerra; los cortes de luz y el estraperlo se mantienen y sólo a partir de 1952, con la supresión de la cartilla de racionamiento y el surgimiento del disenso al interior del régimen junto a cambios en la política económica, puede observarse cierta recuperación que coincidirá con la progresiva integración de España en el contexto internacional, especialmente a partir de la firma del Concordato de la Santa Sede y el acuerdo militar con Estados Unidos; ambos en 1953, fecha en que clasificamos la segunda etapa, con el cambio en la construcción del objeto discursivo hispanidad. Como señala Manuel Eslava Galán

De pronto, terminaron las restricciones de agua y luz, desaparecieron las cartillas de racionamiento y se alcanzó la renta per cápita de antes de la guerra. El régimen recibió el respaldo internacional tras sus acuerdos con Estados Unidos, y Franco se vistió de paisano y abrazó a Eisenhower en Barajas. (A Hitler, en Hendaya, sólo le había estrechado la mano, aunque, eso sí, entre las dos suyas y muy cordialmente) (Eslava Galán 2000: 132)

Todos estos cambios concuerdan con el año 1953, cuando se realiza el acuerdo militar hispano -norteamericano que contribuirá a que la década que abarca de 1957 a 1967 constituya el período decisivo del franquismo y su entrada en el sistema capitalista y de la economía de mercado.

271

Franco se afeitó el bigotito, archivó las carpetas del proyecto autárquico y desatornilló de sus poltronas a unos cuantos ministros falangistas para sentar en ellas a jóvenes tecnócratas opusdeístas (Eslava Galán, 2000:135).

Es una sociedad presidida por espectáculos taurinos, el fútbol y los seriales radiofónicos, como necesidad de reemplazo de la carencia de proyectos alternativos al régimen. Pero, a pesar de las malas condiciones tanto en el ámbito urbano como en el rural, hay, sin embargo, signos de transformación, de un proceso de cambio que sólo se percibirá con claridad hacia los Sesenta, cuando la disidencia estalla abiertamente. Tanto en Madrid como en Barcelona, por ejemplo, en la segunda mitad de los años Cincuenta, se ve cómo sectores diversos de la población se van politizando. Lo que se rechazaba, más que un régimen concreto, era todo un sistema, el *establishment*, el autoritarismo de toda una sociedad que el franquismo había moldeado según sus principios. Este período está teñido de contrastes y de contradicciones. La principal tiene que ver con la dialéctica entre un momento dorado del Franquismo, donde el consenso social y la estabilidad parecen más claros en torno de Franco y un régimen que ha superado las presiones internacionales de la postguerra mundiales, que tiene una oposición exterior debilitada y una oposición interior armada sometida y el comienzo de disidencias propias de un necesario recambio generacional hacia el interior mismo del régimen. Lo que se intentaba era un cambio en el discurso y la recuperación de figuras de la tradición progresista española. En este proyecto estuvieron católicos abiertos, con preocupación social, como Ruiz Giménez, quien había sido designado en reemplazo de Ibáñez Martín, pero también falangistas caracterizados por criticar al régimen por su

entreguismo a la Iglesia, y que tenían un tono mucho más abierto y una formación más liberal, como Pedro Laín o Antonio Tovar.

El llamado “desarrollismo” es un fenómeno que, sin embargo, no se puede limitar al terreno de la economía sino también a los efectos sociales de este proceso de apertura económica y también los efectos políticos y culturales, en el sentido de modificación de una cierta cultura política y del papel de la cultura. La llegada masiva del turismo, con nuevas modas, usos y costumbres, las altas cifras de la emigración interna y externa, la mayor capacidad de consumo que cambia las perspectivas individuales y sociales, los medios de comunicación de masas, como la televisión, tenían que alterar las políticas del régimen. El nuevo lenguaje político de la tecnocracia desplazaba a las ideologías y el franquismo aparecía como un Estado de orden que era capaz de impulsar el desarrollo económico. Pero este cambio en las cifras de la macroeconomía está ligado a una importante movilidad social y a un cambio de mentalidad colectiva ya que el desarrollismo ocurría por una convergencia de las decisiones económicas tomadas desde el poder con una voluntad espontánea y azarosa de la población de mejorar sus condiciones de vida, lo que hizo que estuviera dispuesta a emigrar dentro o más allá de las fronteras del país; pero también que hubiera importantes sectores que se movilizaran política y socialmente como obreros o estudiantes que desafiaban al régimen buscando trazar nuevas reglas de funcionamiento sindical o representativo. A nivel discursivo, se presentan cambios importantes que hacen que el *ethos* discursivo se configure mediante componentes programáticos ligados al progreso. De esta forma, el hogar cristiano y abnegado será un hogar capaz de producir y multiplicarse, en tanto célula madre, origen de la sociedad y fundamento del ser español:

272

[...] Por la elevación de sentimientos que el orden familiar entraña, por la solidaridad del común destino, por la red de afectos y tradiciones acumuladas al correr de los años, que de padres a hijos se transmiten con al antorcha del deber, de los honores, del trabajo o del sacrificio, no sólo es semejante lo que puede establecerse entre la Familia y la Patria, sino que la familia constituye un modelo, un arquetipo para la Nación. (Mensaje de fin de año de 1953; véase Minardi 2010)

Aquí podemos observar cómo se resemantiza la construcción nominal “antorcha del saber” por la consecuente “antorcha del deber”, asignando la capacidad de iluminar al deber primigenio de lealtad al Estado y a la ideología nacionalista que pretende enterrar el legado de la Ilustración. En esta etapa, se abandona la denominación Régimen por la de Monarquía. Estas características pueden observarse, por ejemplo, en otras construcciones del mensaje de fin de año de 1953. Allí, las lecciones familiares, ligadas al buen linaje suponen, en la familia, la base del edificio nacional. En las literaturas de índole nacionalista se puede ver el mitema de la nostalgia en los hogares que esperan el regreso del padre; en cambio, en las literaturas que critican el hogar como sema del nacionalismo católico, los hogares y las imágenes de la infancia a menudo se muestran diezmados por la guerra y las repercusiones psicológicas y sociales.

La metáfora que tiende a analizar y resaltar los fundamentos del régimen depende de otra que constituye la base de estos mensajes: la metáfora del canal, del viaje o nave que ha de llegar a buen puerto.

Si las virtudes cristianas de los hogares alcanzan tanta trascendencia para la vida y el porvenir de toda la nación, también el gobierno y la marcha de la nación tienen una honda repercusión sobre la vida íntima de nuestros hogares, no en vano la patria es como una gran nave en la que todos nos encontramos embarcados y

que nos hace partícipes de sus desgraciados derroteros. (Mensaje de fin de año de 1953; véase Minardi 2010)

En este contexto, el Quijote se vuelve símbolo de la tradición y un ideograma básico del nacionalismo católico, como lo demuestra la jura, ideada por Eugenio D'Ors, de los componentes de las varias Academias en diciembre de 1939, ante un crucifijo, los Evangelios y un ejemplar del Quijote decorado por el yugo y las flechas (Rodríguez Puértolas, 2008: 445-446). Pero es imposible pensar este símbolo sin su par dialéctico, el Cid. Mientras uno es reflejo de los valores canónicos de la tradición nacional, católica y castiza; el Quijote lo es de la destrucción de ese paradigma. Por esto mismo dirá Giménez Caballero:

Don Quijote mató nuestro mito nacional del Cid. Que el señor de los débiles españoles –Don Quijote– venció al Señor de los españoles fuertes. Al Dios de Rodrigo de Vivar. Al Dios de Lepanto. Al Dios del Cervantes juvenil y noble. Al Dios que renegaría en su vejez, de alma resentida, Cervantes. (Giménez Caballero 1979: 247)

Las reflexiones en torno a ciertas moralejas que deben apreciarse en obras o personajes canónicos son claves en la obra de este autor. En este sentido, la figura de Giménez Caballero arrastra la vía oscurantista del romanticismo alemán. Como personaje ambiguo de la generación '27, llamado a sí mismo también un nieto de la generación del 98, a su vez el autor ha podido integrar el futurismo al tradicionalismo hispánico de base nacional y católica. En este contexto, surgen lo que podríamos llamar las “variaciones quijotescas” de Giménez Caballero que sirven a un objetivo mayor que es el de la relación entre Arte y Estado.

273

Variaciones quijotescas

Uno de los textos fundadores de la utilización del Quijote como símbolo del nacionalcatolicismo es “La vuelta de Don Quijote”, publicado por Giménez Caballero en *La gaceta* literaria en 1932. Allí se trabaja sobre esta dialéctica entre un héroe nacional castizo y un antihéroe producto de la burguesía y de las ideologías liberales.

Siguiendo con las construcciones retóricas propias del nacionalismo católico, al quijotismo se lo clasificará a partir de las metáforas de la enfermedad. Lo mismo intentaba ya hacer en sus *Notas marruecas de un soldado*, texto intimista que tomaba la contienda marroquí para atacar los defectos principales del Estado español. En este caso, el “genio de la Hispanidad” se instala como portavoz y, como diría Judith Butler respecto del análisis de Hannah Arendt,

Una declaración no produce esto, pero es parte del proceso discursivo con el que comienza algo nuevo; es un incentivo, una incitación, una llamada. Hay algo de apuesta acerca de si su discurso tendrá o no tendrá eficacia. Así, finalmente, quiero pensar el discurso eficaz, y cómo en cierta clase de discurso político las afirmaciones y las declaraciones constituyen una especie de apuesta. (Butler et al 2009: 35)

Vale recordar que la fragmentación y la disposición de estas ideas en el texto Arte y Estado también se observan en este texto y ya habían sido previamente publicadas por entregas en la revista *Acción española* de Ramiro de Maeztu, por lo que su intención es claramente política e, incluso, su tradicionalismo está cargado de influencias extranjeras, en especial por el fascismo como cultura totalitaria. La sentimentalidad conjuga fascismo

y vanguardia en términos, además, de un colectivismo que anula las diferencias de clase puesto que, como dice en *Trabalenguas sobre España...* “la masa solo es libre cuando alguien la esclaviza” (1931:18). El lugar del artista es el de servir a este Estado-Escorial, en el intento por revivir un tiempo de oro, a partir de la sacralización del arte.

Don Quijote ante el mundo (y ante mí)

Porque el presente es muerte, luz de un segundo. Y el pasado son tinieblas. Las obras inmortales que se admiran a través de los siglos no pertenecen al pasado.
Poco importa el año, la fecha en que fueron creadas.
Son detalles que no debieran mencionarse nunca por su nimiedad simbólica. Las obras inmortales se forjan al contacto de su creador con un minuto, una hora de eternidad. (Ramiro Ledesma Ramos 1971: 15)

Las contradicciones en torno a las lecturas del Quijote también condicionan las variaciones sobre su crítica. Así Giménez Caballero parte en el artículo de *La Gaceta* sobre un presupuesto ideológico negativo como libro peligroso y fundacional de una estética y política contraria a España tradicional, representada por el Cid.

Concluye, al igual que Ledesma Ramos, en el delineamiento de una retórica determinada por el componente programático: “¡Acabar con la ironía a fuerza de ironía! ¡Ir nuevamente hacia el Dogma, la Fe, la Pureza, la Sencillez, cualquiera que éstos sean! ¡Hay que llegar al Antiquijote!” (Giménez Caballero 6). Años después, ya en pleno desarrollo del Franquismo hacia 1944, Giménez Caballero troca el género, sin salir de la fuerza programática, y escribe un texto didáctico, una suerte de manual educativo, que pretende ser una reinención de la ilustración en términos escolares. Lengua y Literatura de España, IV [La Edad de Oro] es un texto clave para la educación en valores tradicionalistas dentro de un aparato ideológico de estado como lo es la escuela. Tanta es su magnitud que se reimprime en 1953). Después de lo que hemos visto en el artículo de *La Gaceta*, nos encontramos con lo siguiente:

274

El “Quijote”, de Cervantes significa la cima ejemplar de la novela: en España y en el mundo. Es el máximo valor de la literatura española. Y uno de los supremos en la universal: con la Biblia, la Iliada griega, la Eneida, de Virgilio; la Divina Comedia, de Dante; el Hamlet, de Shakespeare; el Fausto, de Goethe. (Giménez Caballero 357)

La defensa que emprende es, por lo demás, totalmente contradictoria de la expuesta en *La Gaceta*: el Quijote será ahora un símbolo de la nación española por su carácter católico e imperialista y capaz de sobrellevar una lucha por un “alucinante destino”. Se transforma de esta manera en un ejemplo moralizante de la literatura española y universal y las metáforas dejan de aludir al campo semántico de la enfermedad para referirse al haz de rasgos de sentido que connotan una interdiscursividad bíblica.

Y en esa conjunción de su raíz occidental o aria y la oriental o morena fundidas en el manchego Alcalá, en el misterio de «Madrid» hecho Corte de España, residió el secreto de su genio universal que transfundió al Quijote y a Sancho. La Idealidad y el Realismo. La Caballería y la Picaresca. El Platonismo y el Proverbio. Genio universo. Lograr unir lo verso o vario. Y así llegar al mundo. Mundializarse, como ningún otro libro, salvo la Biblia. (Giménez Caballero 1979:18)

La operación transnacional aparece como marco de toda su obra. Lo más interesante puede verse en la "Introducción" a *El Quijote ante el mundo (y ante mí)*. En principio, lo primero que se nos presenta es una cuestión pragmática: llama a su libro "tratado", lo que predispone un manejo discursivo en términos de práctica ensayística. Eso lleva a comprender que la obra cuestiona, por un lado, la noción histórica tanto del personaje Quijote como del objeto libro/autor; por otro, la "tumba" o desenlace crítico de estas nociones. Trabajaré, por el contrario, con su simbología en tanto "imagen" y con el inicio o "cuna". Esa imagen se une a la cinematografía en clave vanguardista pero también con una fuerte matriz nacionalista. Giménez Caballero logra así legitimar un punto de vista nacionalista mediante un recorrido argumental que va desde lo macro a lo micro: cómo ve el mundo a Don Quijote y cómo termina viéndolo él, como intelectual. En el primer bloque, las imágenes del peritexto icónico sirven para comprender qué naciones son permitidas para entrar en contacto con la visión que se propone. Así, Inglaterra será "tierra hermana", Francia una segunda patria, y Alemania propiciadora de su universalidad. Es Alemania a quien Giménez Caballero dedica un mayor espacio textual y unas ilustraciones alegóricas, cuyas simbologías reponen la épica heroica y la vía romántica del relato.

Como podemos ver, en la imagen izquierda las simbologías que se traman proponen una axiología positiva respecto del lugar del loco dentro del marco social, en oposición al regente de las normas sociales, cuya vestimenta ya anuncia la distinción. La imagen derecha vuelve a la clásica imagen-topo del Quijote enfrentando los molinos de viento/gigantes. Obsérvese que lo que configura la imagen no es una actitud épico-heroica sino más bien una alegoría del sacrificio que lo emparenta con el sentido que Giménez Caballero ha querido imprimirle a su versión del Quijote: la intertextualidad bíblica. Para reforzar ese sentido a su construcción diacrónica del Quijote, es que necesita explicitar, en principio, la posición adoptada hacia los años treinta. Así, su "Proclamación" es quizás el elemento textual clave de su exploración ideológica y se incluye como el último apartado del texto. Se enmarca en tres momentos: 1931, 1940 y el "Hoy". El primero se denomina como la etapa "antiquijote". Allí se lo prefigura como un personaje que anuncia la revolución y que es, de alguna manera, una consecuencia del mito de Don Juan y de la caída de Primo de Rivera. La vuelta de Don Quijote, calificada así por Chesterton, está viciada de populismo y el desencanto del 98. 1940, en cambio, será la vuelta de un Don Quijote con "fuerza y armas", pues le acompaña el Cid y el poderío de Mañana. La actualidad, en cambio, ve en el Quijote, como la retórica franquista del nacionalismo pretendía hacer de la dictadura, un renacimiento. Esa interpretación se encarga de parafrasear la victoria franquista por medio de un juego intertextual con el Quijote. Así, el episodio de la cueva de Montesinos es la clave de lectura para la defensa ideológica de la hispanidad católica, y nacionalista.

275

Cuando nuestras juventudes triunfaron de todos los fracasos de tres siglos españoles y salieron un día de su maravillosa cueva de Montesinos- victoria del 1 de abril de 1939-, se sintieron como Don Quijote, digno de codearse con los Héroes fabulosos y contar a todas las gentes su grandeza. (Giménez Caballero 250)

Así denomina también a la época actual (Tardofranquismo y Transición) y explicita que la victoria de 1939 nació de "robinsonadas" a la vez que equipara su *ethos* de intelectual al de loco o místico. Esta operación le permite cerrar lo que, en apariencia, era un ensayo de historiografía literaria, transformándolo en un discurso político. El gesto programático final se centra en un llamado a las juventudes.

¡Y esa es la ironía! Pero bendita. La de que tornemos a ver en Don Quijote lo que tenía de divino alucinado, de Redentor. ¡Sí! Nuevas juventudes: ha llegado- otra vez- ¡LA VUELTA DE DON QUIJOTE! (Giménez Caballero 252)

El uso de las mayúsculas- *sic del original*- no es casual y es un gesto retórico propio del discurso polémico. Giménez Caballero está más pendiente de construirse como portavoz de un proyecto político a través del discurso literario. Ese es el foco que puede rastrearse en toda su literatura: la del servicio a la ideología y construcción de lo nacional católico.

Coda

En Giménez Caballero, el mito del Quijotismo permite la activación política en una época en la que es necesario reforzar el programa ideológico. Frente a un panorama en el que el escritor debía sentir la idea pero no la acción política, Giménez Caballero apunta a cuestionar el lugar de la literatura en la bajada de línea política. Lo hace aliado de una perspectiva práctica y a la vez estética. En este trabajo hemos pretendido dar cuenta de una contradicción que se transforma en opción de escritura y cuyas ideas troncales difieren totalmente de lo que Giménez Caballero defiende en su artículo publicado en *La Gaceta Literaria*, donde el Quijote se analiza como antinacional y peligroso, a partir de las metáforas de la enfermedad, lo toma como un héroe débil y heredero ilustrado de la Francia liberal y propone un héroe fuerte y nacional como el Cid. No obstante, no tiene reparos en cambiar su postura, en especial con la publicación de *El Quijote ante el mundo (y ante mí)*, donde lo califica como la cima ejemplar de la literatura española y universal y lo compara con la Biblia. Observa elementos retóricos imperiales y católicos y lo representa como un personaje inspirador para volver a lograr la victoria de 1939. Lo que pone en juego es el revivir de un imperio espiritual, por eso la alegoría respecto de la cueva de Montesinos resulta tan eficaz. En última instancia, lo que el Quijote muestra es un sentido de justicia poética y moral, en el reservorio del “querer ser”, de la utopía frente al proceso de Transición democrática. La purificación de la literatura contribuye a un nuevo Estado en consonancia con un arte nuevo. La legitimación del golpe militar, comprendido como la salida de la cueva, permite que el depósito de reserva moral de la Nación no se corresponda con el aspecto de la Ley sino con el de la espiritualidad. El Quijote tiene así más importancia para las generaciones actuales por su efecto de mitificación y el alcance la influencia y la reformulación del personaje en la literatura. La instrumentalización política del Quijote hace posible la fundación de la identidad nacional a partir de su esencia. Entonces se reafirma como una filosofía, la del quijotismo, que se entronca como una poética y práctica para la supervivencia de valores como la nación, la tradición y la religión católica.

276

Bibliografía

- BÉJAR, HELENA, 2008, *La dejación de España. Nacionalismo, desencanto y pertenencia*, Buenos Aires, Katz.
- BENDER, JOHN Y DAVID WELLBERY, 1990, “Rhetoricity: On the Modernist Return of Rhetoric”, *The Ends of Rhetoric. History, Theory, Practice*, California, Stanford University Press.

- BUTLER, JUDITH Y GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK, 2009, ¿Quién le canta al estado-nación? *Lenguaje, política, pertenencia*, Buenos Aires, Paidós.
- CORELLA LACASA, MIGUEL, 2000, “Ernesto Giménez Caballero, o la estetización de la política”, *Olivar*, 1, 1, pp. 129-141
- DELEUZE, GILLES, 1994, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós.
- FOARD, DOUGLAS W, 1975, “The Forgotten Fascist”, *Journal of Contemporary History* 10, pp. 3-18.
- GELLNER, ERNEST, 1997, *Nationalism*, Londo, Weidenfeld & Nicolson.
- GIMÉNEZ CABALLERO, ERNESTO, 2005, *Casticismo, Nacionalismo y Vanguardia. Antología (1927-1935)*, Selección y prólogo de José Carlos Mainer, Madrid, Fundación Santander Central Hispano.
- , 1939, *Los secretos de la Falange*, Madrid, Yunque.
- , 1939, *Genio de España. Exaltaciones a una resurrección española. Y del mundo*, Barcelona, Jerarquía.
- , 1975, *Yo, inspector de alcantarillas*, Madrid, Turner.
- , 1974, “Prólogo”, *Manuel Azaña (profecías españolas)*, Madrid, Turner.
- , 1979, *Don Quijote ante el mundo (y ante mí)*, Puerto Rico, Inter American U.P.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, JOSÉ ANTONIO, 1998, “Hacia un planteamiento pragmático de los procedimientos retóricos”, *Teoría / Crítica (Revista del Seminario de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Alicante)* 5, pp. 403-426.
- LEDESMA RAMOS, RAMIRO, 1971, *El Quijote y nuestro tiempo*, Universidad de Wisconsin, Madison, Vasallo de Mumbert.
- LÓPEZ EIRE, ANTONIO, 2002, *Esencia y objeto de la Retórica*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- , 2002, *Poéticas y Retóricas griegas*, Madrid, Síntesis.
- MAINER, JOSÉ CARLOS, 2005, “Ernesto Giménez Caballero o la inoportunidad”, *Casticismo, Nacionalismo y Vanguardia. Antología (1927-1935)*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano.
- , 1995, *La edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra.
- MARCO, JOSÉ MARÍA, 1991, *La creación de sí mismo. Ensayo sobre la literatura autobiográfica de Manuel Azaña*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- , 1988, *La inteligencia republicana. Manuel Azaña 1897-1930*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- MINARDI, ADRIANA, 2010, *Los mensajes de fin de año de Francisco Franco. Un análisis ideológico-discursivo*, Buenos Aires, Biblos.
- MOLPECERES ARNÁIZ, SARA, 2006, “Retórica, mito y política”, en Hernández Guerrero José Antonio et al. ed., *Retórica, Literatura y Periodismo. Actas del V Seminario Emilio Castelar*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 145-155.
- PERELMAN, CHAÏM Y LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, 1989, *Tratado de la Argumentación. La nueva Retórica*, Madrid, Gredos.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, JULIO, 2008, “Ernesto Giménez Caballero (1899-1988)” y “Los grandes poetas del fascismo” (selección), *Historia de la literatura fascista española I*, Madrid, Akal, pp. 119-133; 263-279; 589-602.
- SELVA, ENRIQUE, 2000, *Ernesto Giménez Caballero entre la vanguardia y el fascismo*, Valencia, Pre-Textos.
- VICENT, MANUEL, 1982, “Ernesto Giménez Caballero, o el imperio en una zapatería”, *Inventario de otoño*, Madrid, Debate.

